

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A MÚSICA EM JOGO:
performances musicais na capoeira angola

Marco Antonio Saretta Pogia

Porto Alegre
2021

Marco Antonio Saretta Pogia

A MÚSICA EM JOGO:
performances musicais na capoeira angola

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli.

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Poglia, Marco Antonio Saretta
A música em jogo: performances musicais na capoeira
angola / Marco Antonio Saretta Poglia. -- 2021.
389 f.
Orientador: Emerson Giumbelli.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. capoeira . 2. capoeira angola. 3. música. 4.
performance. 5. arte afro-brasileira. I. Giumbelli,
Emerson, orient. II. Título.

Marco Antonio Saretta Pogleia

A MÚSICA EM JOGO:
performances musicais na capoeira angola

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de doutor em Antropologia Social.
Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli.

Porto Alegre, 30 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rosângela Janja Costa Araújo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. José Carlos Gomes Dos Anjos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Vitor Pinheiro Grunvald
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Realizar esta pesquisa, e sobretudo finalizar a escrita em momento tão desafiador, somente foi possível graças à colaboração de um grande conjunto de pessoas, que em muito ultrapassa aquelas que tenho condições de citar aqui nominalmente.

Diante do grave momento de ataques ao conhecimento e à ciência que o país atravessa, é preciso iniciar agradecendo à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo financiamento tornou possível esta pesquisa. Agradeço também à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), universidade pública e gratuita de reconhecida excelência acadêmica, e ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS) e a todo o seu corpo docente e administrativo.

Dentre as pessoas mais diretamente envolvidas com a pesquisa, meus mais sinceros agradecimentos:

ao meu mestre, Mestre Guto Obáfemi, “pela capoeira eu poder jogar”, pelos ensinamentos, exemplo, estímulo, confiança e convivência ao longo desses anos, fundamentais para a realização desta pesquisa;

aos mestres e às mestras da capoeira angola, pessoas pelas quais tenho profunda admiração, que muito me honraram ao acolher esta pesquisa e aceitar compartilhar um pouco do seu saber e das suas vivências para que ela fosse realizada: Mestre Renê, Mestre Guto, Mestre Boca Rica, Mestre Góes, Mestre Churrasco, Mestra Janja, Mestre Cobra Mansa, Mestre Marrom, Mestre Rogério, Mestra Cristina e Contramestre Leandro Bicicleta;

a Mestra Janja, Mestre Cobra Mansa e Mestre Guto também pelas indicações de bibliografia e outros arquivos de pesquisa;

ao meu orientador Emerson Giumbelli, por ter aceitado orientar essa pesquisa e me acompanhar de forma amigável nessa caminhada;

às professoras e professores membros da banca, que gentilmente se disponibilizaram a ler e avaliar esta pesquisa, fornecendo valiosas contribuições para a sua finalização: Rosângela Janja Costa Araújo, José Carlos Gomes dos Anjos, Maria Elizabeth Lucas e Vitor Grunvald; e também ao professor Muniz Sodré, pela disposição em fazer parte desta banca, embora motivos de força maior tenham impedido a sua participação neste momento;

ao professor José Carlos dos Anjos, ainda, pelas aulas instigantes e pelos diálogos importantes ao longo da minha formação acadêmica, especialmente nas atividades do GEAFRO (Grupo de Estudos Afro – NEAB/UFRGS);

aos colegas do GEAFRO, lugar de muitos encontros, amizades e fortalecimento para a vida acadêmica, em especial a Érico Carvalho, Nina Fola, Emili Almeida, Dandara Dorneles, Leonardo Almeida, Luiza Flores, Luana Emil, Jovani Scherer e Cauê Machado;

a todos os professores e professoras com quem pude aprender ao longo da minha vida acadêmica, dentre os quais é preciso citar ainda Sérgio Baptista, Ana Cláudia Silva, Ovídio Abreu e Márcio Goldman, pela importância que tiveram na minha trajetória de pesquisa;

a toda a família Africanamente, pela força deste coletivo, pelos tantos momentos de alegria e aprendizado, e pelas trocas cotidianas tão fundamentais para a realização desta pesquisa; em especial ao Mestre Guto Obáfemi, que nos orienta; à treinela Magnólia, irmã que a capoeira me deu, parceira de muitas rodas e projetos, pela amizade e pelas trocas sempre enriquecedoras; ao treinel Maskote, pelos diálogos, aprendizados e vivências compartilhadas; e a outros irmãos com quem pude compartilhar diferentes momentos importantes para a pesquisa: treinela Jane, Helô, Natália, Érico, treinel Majé, Jorge, Andrés e Luna;

ao Mestre Renê, nosso avô de capoeira, grande referência que nos transmite os fundamentos desta arte ancestral;

ao Mestre Churrasco, por ter me permitido o aprendizado de acompanhar a sua trajetória junto à disciplina Encontro de Saberes e durante a realização do documentário *Berimbauzeiro*, e também pela amizade construída nesse percurso;

ao Contramestre Bicicleta, pela amizade, aprendizado, trocas de ideias e cervejas;

aos amigos capoeiristas de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Bahia;

a Mestre Jaime, Mestre Moraes, Mestre Russo e Mestre Adó, que também acolheram a ideia desta pesquisa, mas que por dificuldades de agenda não conseguimos realizar as entrevistas;

ao Hermes Veras, pelas trocas constantes e enriquecedoras entre as artes e as ciências;

à Ana Popp, pela amizade sincera, pelas leituras generosas e atentas, pelos caminhos que percorremos juntos;

ao Ìdòwú Akínrúlí, músico e babalaô nigeriano, grande amigo cujas conversas e trocas de ideias muito enriqueceram esta pesquisa;

a todos os colegas do PPGAS e tantas amizades que daí surgiram, em especial Hermes, Thay, Dona Maria, Érico, Dani, Mário, Emili, Tati Muniz, Helena Fietz, Gláucia, Clementine, Luana, Leo, Luiza, Izabella, Manoel, Natasha, Júnior, Oscar e Paloma;

aos amigos Mateus Skolaude, Melissa Mello, Celso de Brito e a professora Ana Tettamanzy;

à Emili, Anderson, Marina, Dai e Darlan, pela afetuosa acolhida soteropolitana;

aos amigos músicos, em especial Vinicius Correa, mestre na arte do violão e amigo de longa data, com quem tive a oportunidade de dialogar sobre diversos pontos desta pesquisa e a quem também agradeço pela revisão de transcrições musicais e pelas transcrições realizadas; e também a Nivaldo José, Cristiano Hansen e Cláudio Veiga, com quem aprendo constantemente; e ainda Ismael Oliveira, Gaspar Paz e João Felipe;

Grande parte da escrita dessa tese ocorreu durante o período de isolamento social devido à pandemia de Covid-19, sem acesso a bibliotecas e outros espaços de pesquisa, de modo que é preciso agradecer aqueles que utilizaram os meios digitais para produzir e compartilhar conhecimento. Assim, agradeço especialmente aos capoeiristas e pesquisadores que se empenharam na realização de uma série de *lives* com acesso público e a todos os mestres de capoeira que compartilharam os seus saberes e vivências nesses eventos. E também a outros mestres e profissionais cuja atuação nas redes trouxe importantes contribuições para essa pesquisa, entre eles Nei Lopes, Muniz Sodré, Letieres Leite, José Miguel Wisnik e Nelson Faria.

Finalmente, agradeço àquelas pessoas cujos laços afetivos, apoio e compreensão fundamentais para a grande roda da vida também o foram para que esta pesquisa se realizasse:

à Andréa, companheira de tantas rodas, na capoeira e na vida, por todo o apoio e carinho;

a meus pais, Antonio e Izabel, pelo apoio incondicional e exemplo de vida;

ao Mário, irmão e colega, com quem pude dividir momentos importantes desse processo; e também Max, Cecilia, Tia Natércia, Maria Laura, Moniquinha, Leandro e Gabriela; e, muito especialmente, Flora, Filippo e Marcelo, que chegaram para alegrar as nossas vidas nestes anos em que eu cursava o doutorado.

Entenda quem quiser, está tudo aí nesses versos o
que a gente guardou daqueles tempos.

(Mestre Pastinha, 2009, p. 24)

RESUMO

Esta tese consiste em uma investigação antropológica sobre a música na capoeira angola, realizada a partir de vivências e entrevistas com mestres e mestras angoleiros na Bahia, Rio de Janeiro e Porto Alegre. A capoeira angola costuma ser afirmada pelos capoeiristas como uma filosofia de vida que fornece elementos para se compreender o mundo sob a perspectiva do jogo. Nesse sentido, a ginga é compreendida não somente como um movimento corporal, mas também a partir das possibilidades de negociação que inscrevem as relações sociais da grande roda do mundo na dinâmica da roda de capoeira. O objetivo principal dessa pesquisa é compreender como as performances musicais dos capoeiristas operam essa filosofia, estabelecendo também articulações com outras culturas musicais da diáspora africana. Nessa perspectiva, busco compreender como, por meio das cantigas e dos toques dos instrumentos, os capoeiristas mobilizam os jogadores e o público. Argumento que nas rodas da vida isso também ocorre, na medida em que a música que produzem narra acontecimentos históricos, protagoniza ativismos e realiza uma refinada crítica social. Busco compreender ainda como os tocadores e cantadores exploram semântica e sonoramente as potências desestabilizadoras da ginga nesse processo, numa estética que coloca em jogo a ancestralidade e estabelece parâmetros para a criação musical. Assim, esta pesquisa compreende uma investigação antropológica que se estabelece a partir de diversas abordagens, em diálogo com a filosofia, a linguística, a etnomusicologia e a história.

PALAVRAS-CHAVE: capoeira angola; música; performance; ancestralidade; arte afro-brasileira

ABSTRACT

This study consists of an anthropological investigation about music in Capoeira Angola, based on experiences and interviews with angoleiros masters in Bahia, Rio de Janeiro and Porto Alegre. Capoeira Angola is often referred to by capoeiristas as a philosophy of life that provides elements to understand the world from the roda perspective. In this sense, ginga is understood not only as a body movement, but also from the possibilities of negotiation that insert the social relations of the world's big roda into the dynamics of the capoeira circle. The main objective of this study is to understand how capoeiristas' musical performances operate this philosophy, also establishing connections with other African musical cultures. In this perspective, I try to understand how capoeiristas mobilize the players and the audience through the songs and instrument playing. I argue that this also occurs in the "rodas" of life, insofar as the music produced narrates historical events, leads activism and performs a refined social critique. I also try to understand how players and singers semantically and sonically explore the destabilizing powers of ginga in this process, in an aesthetic that puts ancestry into play and establishes parameters for creation. Thus, this research comprises an anthropological investigation that is established from different approaches, in dialogue with philosophy, linguistics, ethnomusicology, and history.

KEY-WORDS: capoeira Angola; music; performance; ancestry; afro-brazilian art

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PARTE I	
1) A RODA	34
A formação da bateria musical	51
“O rito, que também se joga”	57
2) JOGO E MÚSICA	66
Funções da linguagem	77
Os cantos em ato	88
Jogo de forças	93
3) RITMO	97
O transe em jogo	99
O jogo em transe	101
Todo tempo não é um	108
A grande roda	114
A contingência	118
PARTE II	
4) MÚSICA, GINGA E MALÍCIA	126
Os toques na roda	126
A ginga	132
Ginga e performance musical	138
Malícia	148
5) AS LADAINHAS	159
Riachão tava cantando	165
Poética	169
Aspectos rítmico-melódicos	177
Matrizes africanas	181
Algumas considerações	188

PARTE III

6) MÚSICA E HISTÓRIA	192
Besouro, Pedro Mineiro e os desordeiros na roda	193
Negociação e conflito	202
Vou-me embora, vou-me embora	217
A guerra do Paraguai	226
Conclusão	232
7) ÁFRICAS	240
Entre o nacionalismo e o folclore	245
Reafricanização	258
A tradição das invenções	269
8) SÃO BENTO CHAMOU	274
Raça em jogo	297
Tem homem e tem mulher	304
Mataram uma companheira	319

PARTE IV

9) AS NOVAS MÚSICAS	327
A tradição na era da reprodutibilidade técnica	336
Conclusão	354
CONSIDERAÇÕES FINAIS	357
REFERÊNCIAS	360

INTRODUÇÃO

(...) acho mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa e uma observação sem observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia.

(Paul Valéry, 1991, p. 204)

Fortemente perseguida pelo Estado desde os primórdios e criminalizada pelo código penal de 1890, a prática da capoeira se insere no contexto da longa trajetória de resistência dos povos escravizados e seus descendentes no Brasil. É notável, entretanto, como uma imagética da capoeira é fortemente divulgada e reiterada pelos meios de comunicação modernos a partir de um viés nacionalista e desportivo, mais associado aos estilos conhecidos como *capoeira regional* e *capoeira contemporânea*. A primeira caracteriza um estilo de capoeira que reivindica a descendência de Mestre Bimba, o qual teria introduzido, ainda na década de 1930, um método de ensino para a capoeira e realizado algumas transformações deliberadas que aproximaram a sua prática das atividades esportivas, sob o rótulo de Luta Regional Baiana. Esse processo teve papel importante para a descriminalização da capoeira, que ocorreu nesse mesmo período, e permitiu a sua ascensão nas décadas seguintes. A expressão *capoeira angola* foi então mobilizada especialmente por Mestre Pastinha, aliado a outros intelectuais baianos, como Édison Carneiro e Jorge Amado, como contraponto à capoeira regional, para colocar em evidência a matriz africana da capoeira e lutar contra a sua esportivização.¹

Assim, foi entre meados da década de 1930 e início dos anos 1940 que se consolidou o início do ensino formal da capoeira Brasil, na cidade de Salvador, consagrando as biografias de Mestre Pastinha e Mestre Bimba como os seus guardiões maiores. Já o que

¹ Muitos pesquisadores já se dedicaram à história da capoeira e seus aspectos sociológicos (Ver, por exemplo: Frigério, 1989; Magalhães, 2012; Pires, 2001; Reis, 2000; Vieira e Assunção, 1998). Aqui, busco apenas contextualizar brevemente a prática da capoeira angola, reservando as discussões relacionadas ao seu desenvolvimento histórico aos capítulos 6 a 8, onde serão abordadas a partir de questões envolvendo a musicalidade.

ficou conhecido sob o rótulo genérico de *capoeira contemporânea* teve o seu desenvolvimento nos anos 1970 com a migração da capoeira para o sudeste do país, o que ocasionou o surgimento de escolas de capoeira mais associadas ao esporte e que desenvolveram metodologias próprias de ensino, não reivindicando a descendência de uma linhagem específica daqueles estilos. Atualmente, estima-se que a capoeira seja praticada em mais de 180 países e este último é o segmento com maior número de adeptos espalhados pelo mundo.

Ao longo do seu desenvolvimento histórico, a ancestralidade, os princípios filosóficos da capoeira, seus fundamentos e o comprometimento com a luta antirracista se tornaram temas centrais para os praticantes da capoeira angola, e a musicalidade é um dos eixos em que esse conjunto de questões ganha especial evidência. E é também a partir da música que alguns pesquisadores apontam os principais elementos em que se reconhece a matriz africana da capoeira, sobretudo no que diz respeito à sua ascendência banta. Jocélio Teles dos Santos (1995, p. 89), por exemplo, argumenta que “tanto no samba de roda tradicional, quanto na capoeira angola aparecem cânticos de caboclos presentes nos candomblés denotando uma interpenetração de influências de origem bantu”. Os trabalhos de Kay Shaffer (1977), Kazadi wa Mukuna (2000) e Josivaldo Pires de Oliveira (2019) investigam as possíveis origens do berimbau entre os povos bantos, especialmente em Angola. Já o etnomusicólogo austríaco Gerard Kubik (1979) identificou padrões musicais recorrentes entre os toques de berimbau mais utilizados pelos capoeiristas e os arcos musicais africanos, concluindo pela “forte herança angolana” (p. 27) na música da capoeira, estudo retomado por Tiago de Oliveira Pinto (1996).

Hoje em dia, há uma distinção muito vívida entre a capoeira angola e os outros estilos na estética de jogo, o que não se separa de uma ética, e em algumas características formais. No que diz respeito à musicalidade, a primeira distinção entre a capoeira regional de Mestre Bimba e a capoeira angola está na formação da bateria musical. Conforme o Dossiê realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para salvaguarda da capoeira, a capoeira angola

é aquela que se manteve mais vigorosa enquanto depositária da estrutura musical que preserva estreitas relações com as matrizes africanas, tanto pelas formas harmônica e rítmica presentes na composição sonora da tríade de berimbaus grave, médio e

agudo, quanto pelo aspecto melódico e de conteúdo das letras cantadas nas ladainhas, chulas e corridos, mantidas vivas até hoje graças à memória oral da capoeira. Mestre Bimba, quando criou sua capoeira regional, manteve apenas um berimbau e dois pandeiros. Vertentes modernizadas de seu estilo, por sua vez, reincorporaram nas suas rodas e treinos a tríade de berimbaus e outros instrumentos como atabaque e agogô. (p. 81)

Embora nem sempre seja muito fácil definir em termos precisos o que distingue a música da capoeira angola dos demais estilos, os angoleiros são sempre taxativos ao afirmar a capacidade de reconhecê-la sem esforços ao se aproximar de uma roda e ouvir a sua música. Esta tese consiste em uma investigação antropológica sobre as performances musicais na capoeira angola. Ela foi realizada a partir de vivências e observações feitas em rodas e eventos de grupos de capoeira angola e entrevistas com mestres e mestras na Bahia, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

A capoeira angola costuma ser afirmada pelos capoeiristas como uma filosofia de vida que fornece elementos para se compreender o mundo sob a perspectiva do jogo, muitas vezes referida pela possibilidade de “ver o mundo de cabeça pra baixo”, numa metaforização dos movimentos de inversão corporal realizados na roda de capoeira. Há, inclusive, uma prática a que se recorre durante o jogo que é chamada de “volta ao mundo”, na qual os capoeiristas suspendem brevemente o diálogo corporal e caminham contornando a roda para em seguida recomeçar. Conforme argumenta Mestre Janja (Araújo, 2015, p. 62), “na Capoeira Angola incidem valores contundentes de reafirmação da pequena roda (a roda da capoeira) na grande roda (o mundo e suas relações pessoais e/ou institucionais)”. O principal elemento que estabelece essa articulação é a ginga, que pode ser compreendida como a força motriz de uma filosofia da negociação que privilegia a sedução ao embate. Nesse sentido, “gingar, mais que uma atitude corporal, configura uma filosofia de vida”, afirma (*idem*, 2004, p. 22). Os prolongamentos operados por Mestre Janja para pensar diversos campos de pesquisa sob a matriz conceitual da ginga tiveram grande influência para pensar o problema de pesquisa geral sobre o qual versa esta tese.

Meu objetivo principal é compreender como isso é colocado em jogo nas performances musicais dos capoeiristas, em articulação com outras expressões musicais de matriz africana. Essa abordagem apresenta consonância com as ideias de Leroi Jones (2014) de

que a música negra deve ser compreendida antes como “a expressão de uma atitude, ou uma coleção de atitudes, sobre o mundo” (p. 15) do que sob o viés contemplativo da apreciação musical. Nesse sentido, a obra de Muniz Sodré – especialmente no que diz respeito à “filosofia a toque de atabaques” dos terreiros (2017, p. 88) e suas considerações sobre a transitividade no samba, onde argumenta que os versos operam a “insinuação de uma filosofia prática cotidiana” (1998, p. 45), juntamente com seus trabalhos voltados para a capoeira (2002 e 1988) – também forneceu elementos importantes para as questões elaboradas ao longo do texto.

Um ponto importante que procuro explicitar é que não são somente as máximas e aforismos contidos nas letras que constituem um saber fragmentário sofisticado, mas os modos como eles são expressos, em interações com o jogo e o público e sob uma estética apropriada, são também formas de performatizar a filosofia angoleira. Isso também significa compreender a música como processo. Nesse sentido, a abordagem escolhida se aproxima da antropologia musical de Anthony Seeger (2016), que se propõe a realizar “um estudo da sociedade sob a perspectiva da performance musical, mais que uma simples aplicação de métodos e interesses antropológicos à música” (p. 13).² Em grande medida, creio que também se possa tomar como válida para o contexto em que se insere esta pesquisa a afirmação do autor de que “as proposições que aqui se fazem para a música são aplicáveis, em escala muito maior, à vida social” (p. 173).

*

A escolha da música da capoeira angola como objeto de investigação antropológica e o recorte realizado nesta pesquisa são questões que atravessam a minha trajetória na capoeira e na academia. Ingressei no curso de Ciências Sociais em 2007, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), decidido a estudar antropologia. Eu já havia cursado duas disciplinas no ano anterior, na modalidade de aluno especial, e me sentia bastante seduzido pelas discussões antropológicas. Foi quando decidi migrar das ciências exatas para as humanas. Eu era também um violonista amador e o meu encanto com a diversidade da música brasileira foi o primeiro impulso que me levou a buscar

² Para isso, é preciso que não se compreenda por sociedade somente os grupos espacialmente delimitados, mas a partir das diferentes formas de associação em rede, conforme argumenta Latour (2012).

conhecimento sobre as diferentes manifestações culturais e outros temas relacionados. Eu queria compreender sobre o que essas músicas falavam e os modos de existência que exprimiam. No segundo semestre, conheci o Grupo de Estudos Musicais – GEM/UFRGS, sob coordenação da professora Maria Elizabeth Lucas, o qual frequentei durante um ano. Uma bolsa na modalidade de Apoio Técnico (CNPq) junto ao grupo forneceu a ocasião para que eu abandonasse o emprego em que trabalhava para me voltar às atividades acadêmicas. Foi no GEM que tive o primeiro contato com a etnomusicologia.

A capoeira sempre me causou admiração, mas a conhecia apenas por ver algumas rodas de rua ou pela mídia. Em 2010, senti necessidade de buscar uma atividade física e considerei que seria o momento oportuno para procurar aulas de capoeira. Fiz uma breve pesquisa na internet e foi nesse momento que descobri a existência diferentes estilos, optando imediatamente pela capoeira angola. Nessa época, eu estava lendo *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (2001), obra que se tornou importante para pensar a elaboração desta tese. Eu também havia participado, no ano anterior, das oficinas do *Maracatu Truvão*, um grupo amador que realiza oficinas regulares com mestres de maracatu de Pernambuco em Porto Alegre, e vinha acompanhando as atividades do grupo. Nascido e criado em uma família de classe média branca no interior do Rio Grande do Sul, essa foi a minha primeira vivência prática com mestres de expressões culturais de matriz africana.

Porto Alegre possui atualmente cerca de uma dezena de grupos de capoeira angola em atividade. No mês de março daquele ano, ingressei na Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, em Porto Alegre, sob a liderança de Mestre Guto Obáfemi, e desde então participo ativamente do grupo. À época, Guto ainda não havia sido formado mestre de capoeira, o que ocorreu somente em 2019, quando recebeu o título das mãos de Mestre Renê Bittencourt, líder e fundador da Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (ACANNE), com sede em Salvador, a quem acompanha desde os anos 1990.³ Mestre Guto também se dedica à pesquisa sobre capoeira e outros temas relacionados às culturas de matriz africana. Em 2019, ele defendeu o Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física sobre as matrizes da capoeira porto-alegrense, um importante estudo desenvolvido a partir da memória oral de vários mestres e capoeiristas locais (Dutra,

³ Um pouco da trajetória de Mestre Guto é narrada por ele em depoimento ao projeto *Angola Poa*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PJSyagXHDk8>. Ver também Gravina (2010, Capítulo 2).

2019), e produziu, junto ao Ponto de Cultura *Áfricanamente*, o projeto audiovisual *Memórias da luta do povo negro em Porto Alegre*.⁴

Os treinos na *Áfricanamente* são diários, em horários diversos, e ocorrem na sede da escola, o que possibilita vivenciar a capoeira com intensidade. Encontrei na *Áfricanamente* pessoas que pareciam, assim como Mestre Guto, muito comprometidas com a capoeira e com a luta antirracista (grande parte delas permanece em atividade, passada mais de uma década) e entre as quais me senti muito bem acolhido. Em muito pouco tempo eu já me sentia fazendo parte do grupo e, como muitos jovens capoeiristas, fui tomado por certo arrebatamento com as rodas e vivências que a capoeira proporciona. Nessa época, eu entrava no último ano do curso de Ciências Sociais na UFRGS e escolher a capoeira como objeto de estudos para o trabalho de conclusão do curso me permitiu vivenciá-la com a intensidade que eu desejava naquele momento. A compreensão de que a *Áfricanamente* também se apresentava como um espaço de pesquisa, assim como o fundamental apoio recebido de Mestre Guto logo que apresentei a proposta a ele, me orientaram a fazer essa escolha.

Grupos de capoeira angola, assim como terreiros e outros espaços de cultura negra no Brasil, são lugares que costumam ser reconhecidos por um acolhimento e abertura à diversidade que não encontram correspondência nos espaços historicamente marcados pela branquitude, dos quais a academia é um exemplo sintomático. Assim, conforme observou Ansel Courant (2018, p. 179), que estudou a “conscientização branca em espaços de capoeira” em Salvador, para pessoas brancas “a decisão de deslocar-se e procurar novos aprendizados e experiências na cultura negra tem como base o privilégio: do trânsito livre, do acolhimento, das múltiplas opções de vida”. O reconhecimento da branquitude como lugar privilegiado num país estruturalmente racista e marcado por profunda desigualdade racial é um passo fundamental para uma atuação que se pretenda antirracista, e tornar-me pesquisador enquanto a implementação das cotas raciais era ainda uma luta inconclusa é também ocupar um notório espaço de privilégio. Nesse contexto, a tarefa de produzir pesquisas comprometidas com uma perspectiva contracolonial, rejeitando alianças inesperadas com o racismo, precisa ir muito além das

⁴ Vídeos disponíveis em https://www.youtube.com/channel/UCp_hma6RiTdnXPjXSC83bkQ/videos

boas intenções. Implica, sobretudo, um questionamento constante sobre nossas escolhas teóricas e os pressupostos implícitos a essas escolhas, bem como sobre o lugar de enunciação daquele que as empreende. Ao lançar-me nessa busca, é preciso destacar a importância que tiveram – para pensar os temas abordados nessa pesquisa e também na minha formação acadêmica – as discussões realizadas junto aos colegas do Grupo de Estudos Afro (Geafro – NEAB/UFRGS), bem como as aulas do professor José Carlos dos Anjos, sempre potentes em nos fazer desconfiar das nossas certezas, na disciplina “Racismo no Debate Pós-Colonial”, oferecida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UFRGS). Espero ter sabido aproveitá-las suficientemente para a escrita desta tese.

Já nas primeiras rodas de capoeira que participei, na *Áfricanamente*, fiquei encantado com a forma pela qual alguns cantadores interagem com o jogo e com o entorno. Com o tempo, ouvindo as conversas dos mais velhos, fui percebendo a complexidade envolvida nessas performances musicais e compreendendo que a maioria dessas interações me escapavam. Também observei, pelas rodas e pelos discos que comecei a ouvir, que se tratava de uma musicalidade muito nova para mim, pois diferia sensivelmente dos cantos geralmente mais rápidos e sempre acompanhados de palmas que eu estava acostumado a ouvir em rodas de capoeira. Ainda em 2010, após alguns meses na capoeira, tive a oportunidade de viajar com o grupo à Bahia e participar de vivências com grandes mestres, durante o evento *Pra contar certo tem que ver de perto*, realizado pela *Áfricanamente* em parceria com a Acanne. Segundo Mestre Guto explicou na ocasião, a ideia inicial era dar ao evento o título “*Pra cantar certo...*”, já que a vida cotidiana e a geografia da Bahia são temas recorrentes no cancionário da capoeira. Nessa viagem, fascinante em muitos sentidos, tive a oportunidade “de ver de perto” a performance de alguns grandes cantadores da capoeira angolana. Eu já percebia a musicalidade como uma dimensão fundamental da filosofia angoleira, mas, além de eu ainda não ter tido contato com nenhum trabalho significativo voltado especificamente para a música na capoeira (ainda mais raros na época), eu considerava este um tema bastante complexo. Para abordar as questões que eu me colocava a esse respeito, acreditava que seria preciso uma pesquisa mais longa e a partir de uma vivência mais significativa enquanto capoeirista. Assim, optei, naquele momento, pela realização de uma etnografia junto ao grupo, na qual tentei compreender o que chamei de uma *cosmopolítica angoleira*, influenciado

pelos desenvolvimentos antropológicos sobre o conceito de cosmopolítica, o que tive oportunidade desenvolver na dissertação de mestrado (Poglia, 2010 e 2014, respectivamente).

Em 2012, ingressei no mestrado em Antropologia na Universidade Federal Fluminense – UFF, em Niterói (RJ), buscando fortalecer as bases teóricas na antropologia e filosofia. Eu tinha em mente retomar o tema da capoeira somente no doutorado, com um pouco mais de experiência, voltando-me então para a música. Uma vez residindo no Rio de Janeiro, fui buscar um grupo para dar continuidade aos treinos de capoeira angola. Um amigo capoeirista, também da *Áfricanamente*, que se hospedou na minha casa para participar de um evento que acontecia no Rio, me apresentou ao Contramestre Leandro Bicicleta⁵, à época à frente do grupo Kabula naquela cidade, com quem treinei ao longo de 2012, sempre vestindo a camiseta da *Áfricanamente*. A sua habilidade como cantador me chamou bastante a atenção já no dia em que chegamos no seu local de treino enquanto ele tocava berimbau e cantava para que os alunos jogassem. Naquele ano, um projeto muito interessante aconteceu no Rio de Janeiro, chamado Conexão Carioca de Rodas de Rua, no qual cada grupo participante era responsável pela realização de uma roda mensal, as quais eram feitas em praças públicas ou outros lugares abertos. Com isso, os grupos visitavam as rodas uns dos outros com bastante frequência e, a cada final de semana, havia pelo menos uma roda de capoeira angola com a presença de mestres e capoeiristas de diversos grupos. Para quem chegava na capital carioca e desejava vivenciar a capoeira, esta foi uma oportunidade muito enriquecedora. Frequentei as rodas de praticamente todos os grupos de capoeira angola do Rio de Janeiro ao longo daquele ano e fiz amizade com muitos capoeiristas. Esta vivência foi fundamental para o posterior desenvolvimento desta pesquisa.

Ainda em 2012, eu tive um projeto aprovado junto ao Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em um edital de pesquisa lançado no ano anterior e que, devido a alguns entraves, havia permanecido estagnado por um longo período. Após o término das disciplinas do mestrado, no final do ano, retornei para a capital gaúcha e no ano seguinte comecei a trabalhar na produção do projeto audiovisual *Angola Poa*:

⁵ A *contramestria* é uma graduação da capoeira angola, anterior à *mestria*. Em geral, os grupos de capoeira angola se organizam em torno de três graduações: *treinel(a)*, *contramestre(a)* e *mestre(a)*.

expressões da capoeira angola em Porto Alegre, lançado no ano de 2014. Neste projeto, para o qual estabeleci uma parceria com a amiga capoeirista e artista visual Magnólia Dobrovolski, produzimos uma série de vídeos com depoimentos dos mestres e lideranças da capoeira angola na cidade de Porto Alegre, todos eles disponibilizados para acesso público na internet em 2014.⁶ A realização do projeto *Angola Poa* foi uma experiência desafiadora e bastante rica, o que contribuiu sobremaneira para a condução da presente pesquisa, a qual envolve igualmente uma diversidade de mestres e mestras entrevistados. O retorno à Porto Alegre também possibilitou a continuidade da etnografia iniciada junto à *Áfricanamente* na graduação, que se tornou o tema da minha pesquisa de mestrado (Poglia, 2014).

Em 2015, decidi fazer a seleção para o doutorado em Antropologia. Após conversar sobre o assunto com Mestre Guto, concluí que este seria o momento adequado para encarar o desafio de estudar a música da capoeira angola, um desejo que permanecia vivo. Realizar uma pesquisa longa sobre a capoeira e que envolve um conjunto diversificado de mestres implica também estabelecer relações que têm efeitos na sua própria trajetória enquanto capoeirista, e talvez por isso exista uma tendência a se privilegiar pesquisas no interior do seu próprio grupo. Assim, o apoio de Mestre Guto para que os alunos busquem experiências diversificadas na capoeira foi fundamental para que eu pensasse em realizar uma pesquisa com esse tipo de recorte. Dessa forma, sempre compreendi que quanto mais eu aprendo com outros mestres e busco compartilhar de alguma forma esse conhecimento, mais eu reafirmo o meu próprio pertencimento ao grupo. Além disso, tratava-se de uma pesquisa que poderia oferecer uma contribuição importante para um campo ainda pouco explorado nos estudos sobre a capoeira. Foi assim que decidi submeter o projeto desta pesquisa para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS (PPGAS/UFRGS).

*

Na atualidade, a capoeira angola se organiza em torno do pertencimento dos capoeiristas a grupos formalizados. A maioria desses grupos realiza eventos anuais, com diversos tipos de atividades (culturais, palestras, oficinas, bate-papos), especialmente a realização

⁶ Ver <https://www.youtube.com/channel/UC2j2jSQ-duV1ATGfYzo6Ufg/videos>

de oficinas de capoeira com mestres convidados. Esses eventos proporcionam a troca de experiências e estabelecem vínculos entre capoeiristas de diferentes grupos e linhagens. Para muitos mestres, os convites para a participação em eventos constituem também uma importante fonte de renda. Com o surgimento das redes sociais, cada vez mais os grupos passam a atuar a partir de redes de interesses que em muito ultrapassam a organização por linhagens. Articulações em torno de temas específicos, como os eventos organizados sob as pautas das relações de gênero, por exemplo, que ganharam evidência nos últimos anos, ou congressos acadêmicos organizados por capoeiristas docentes, reunindo mestres e pesquisadores, são algumas das novas formas de associação que vêm ocorrendo na capoeira. Assim, o conjunto dos mestres entrevistados para esta pesquisa foi, em parte, fruto das possibilidades ofertadas por esse tipo de trânsito.

Antes de tudo, a minha vivência junto à Áfricanamente, especialmente as rodas semanais, assim como os treinos, conversas e vivências com Mestre Guto e com os capoeiristas do grupo foram a base de onde partiram as principais questões que nortearam a pesquisa. O nome de Mestre Renê, nosso mestre orientador, com quem tive diversas vivências em Porto Alegre e Salvador ao longo desses onze anos que me dedico à capoeira, surge naturalmente como possível entrevistado. Mestre Renê fundou a Acanne em 1986, em Salvador, sendo protagonista de diversas iniciativas para a valorização dos antigos mestres da capoeira angola. Sempre comprometido com a luta antirracista, o mestre busca difundir o legado do seu mestre, Mestre Paulo dos Anjos (1936 – 1999), um dos grandes nomes da capoeira angola baiana. Atualmente o grupo possui núcleos em diversos países.⁷ Quando conversei com ele sobre a pesquisa, em uma de suas vindas a Porto Alegre, ele aprovou a ideia e combinamos de gravar a entrevista em Salvador nos meses seguintes, pois eu já estava programando uma primeira viagem à Bahia com o objetivo de entrevistar alguns mestres para essa pesquisa, o que ocorreu em janeiro de 2018.

Esta viagem teve duração de pouco mais de um mês e pude vivenciar intensamente a capoeira angola. Janeiro é um mês em que ocorrem muitos eventos de capoeira na Bahia, o que atrai capoeiristas de todo o país. Pude percorrer muitas rodas em Salvador e algumas em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo. Nesta ocasião, realizei três entrevistas.

⁷ Mestre Renê conta um pouco da sua trajetória e da atuação da Acanne em um livro independente produzido pelo grupo (Santos, 2019).

Além de Mestre Renê, tive a oportunidade de entrevistar Mestre Góes, renomado conhecedor da arte do berimbau, e também o grande Mestre Boca Rica, uma das maiores referências enquanto cantador na capoeira angola. Nascido em Maragogipe, no interior do estado da Bahia, em 1936, Mestre Boca Rica é discípulo de Mestre Pastinha, com quem iniciou a prática da capoeira por volta de 1950, e atualmente viaja pelo mundo cantando os seus versos e tocando o seu berimbau. Ele possui vários discos gravados e, em suas composições, narra muitas histórias e costumes dos capoeiristas, além de episódios da sua trajetória, e homenageia grandes mestres do passado.⁸ Eu o havia conhecido pessoalmente no ano anterior, em Porto Alegre, quando ele participou de um evento realizado pela Áfricanamente, emocionando o público com o seu canto nas rodas de capoeira.

Mestre Góes é um exímio tocador de berimbau que busca manter o legado do seu pai, Mestre Gato de Santo Amaro (1930 – 2002), o “Berimbau de Ouro” da Bahia, um dos mais reconhecidos tocadores de berimbau da história da capoeira. Foi com ele que Mestre Góes aprendeu a fazer berimbaus, atividade que realiza com muita dedicação e conhecimento. Também percussionista e bailarino, Mestre Góes residiu na Europa entre os 1970 e 1990 difundindo a cultura musical do Recôncavo Baiano. Foi também em Porto Alegre, em outubro de 2017, que tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, durante o evento *Samba-chula em Trans-missão*, em que vários mestres do samba-chula do Recôncavo Baiano fizeram uma turnê, passando pela capital gaúcha, por meio de uma parceria com a Áfricanamente. Na ocasião, participei de uma oficina de toques de berimbau ministrada por ele e fiquei bastante impressionado com a sua habilidade e desenvoltura com o instrumento. Conversei, então, com o mestre sobre a pesquisa que estava realizando, ele me incentivou bastante e marcamos de nos encontrar na Bahia. Em 2018, tive oportunidade de conviver com ele alguns dias em Santo Amaro, junto com outra capoeirista da Áfricanamente, quando gravamos a entrevista. Nesta ocasião, fizemos aulas de berimbau e também visitamos o seu ateliê, na cidade de Saubara, onde confeccionamos berimbaus sob sua orientação. Nesse mesmo ano, Mestre Góes retornou

⁸ Uma pequena biografia de Mestre Boca Rica foi publicada recentemente (Silva, 2020). Alguns dos seus álbuns mais conhecidos estão disponíveis na plataforma *Spotify* (acesso em 07/2021): <https://open.spotify.com/artist/3ShxIzvWD1LYlmsG1cHXKn/discography/album>

a Porto Alegre e organizamos ainda mais uma oficina com ele na *Áfricanamente*, voltada para toques tradicionais da musicalidade do Recôncavo para o tambor e o berimbau.

Outro mestre que tive oportunidade de entrevistar e ter algumas vivências sobre a musicalidade foi Mestre Churrasco, líder e fundador da Associação de Capoeira Angola Zumbi dos Palmares (ACAZUP). Seu nome esteve presente desde a concepção desta pesquisa. Um dos mais antigos mestres de capoeira no Rio Grande do Sul em atividade, Mestre Churrasco é reconhecido pelo trabalho social realizado com a capoeira desde os anos 1970, dando aulas e acolhendo crianças em situação de vulnerabilidade social, e atualmente tem a fabricação de berimbaus como uma de suas principais atividades. O mestre busca explorar estéticamente e sonoramente as suas criações, produzindo instrumentos bastante inusitados. Eu me aproximei do mestre durante a realização do projeto *Angola Poa*, acima citado. Na ocasião, ele manifestou a vontade de realizar um documentário sobre o seu trabalho, para o qual desenvolvemos um projeto que encontra-se em fase de execução.⁹ Em 2018, fui convidado a acompanhar a sua participação como mestre convidado na disciplina Encontro de Saberes, na UFRGS, e desde então mantemos contato mais frequentemente. Mestre Churrasco sempre fala com muita paixão sobre a capoeira, especialmente sobre a musicalidade, e suas viagens pela Bahia e Rio de Janeiro nos anos 1980 e 1990 em busca de conhecimento.¹⁰

Entre 2016 e 2019, viajei com alguma frequência ao Rio de Janeiro, onde pude frequentar dezenas de rodas de capoeira. Sempre que vou a Rio, realizo algum treino com o Contramestre Bicicleta, com quem mantenho amizade (assim como com os seus alunos) desde que treinei com ele, em 2012. Sempre que possível, frequento as rodas do grupo *Aluandê*, ao qual ele está vinculado atualmente, sob liderança do Mestre Célio Gomes. Quando decidi realizar esta pesquisa, ele foi uma das primeiras pessoas com quem conversei sobre o assunto e obtive o seu apoio. Bicicleta é reconhecido entre os capoeiristas pela sua musicalidade e, em todas as rodas que o vi participar, em diversos grupos no Rio de Janeiro, ele exerce protagonismo com o berimbau e o canto. Em 2018,

⁹ Ver https://www.instagram.com/berimbauzeiro_filme/

¹⁰ O depoimento de Mestre Churrasco para o projeto *Angola Poa*, onde conta um pouco da sua trajetória, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSiBDKi3fGo>

tive a oportunidade de organizar uma oficina de capoeira com ele junto à *Áfricanamente*, em Porto Alegre.

Foi também através do Contramestre Bicicleta que consegui marcar a entrevista com Mestre Rogério, da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)¹¹. Mestre Rogério é natural do Rio de Janeiro e em 1992 fundou a ACAD, juntamente com Mestre Índio, na Alemanha, país para onde migrou em 1990. Atualmente, a associação também possui núcleos na Itália e Brasil (Belo Horizonte e Curitiba). A entrevista ocorreu no Rio, em novembro de 2017. Anos antes, em 2013, durante o evento de comemoração dos 40 anos da Roda de Caxias (roda de rua que ocorre na cidade de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, aos domingos), eu havia participado de uma oficina de capoeira angola com Mestre Rogério em que ele chamava a nossa atenção para a diversidade musical dos velhos mestres e advertia sobre a ocorrência de uma padronização nos toques de berimbau utilizados nas rodas de capoeira nos últimos anos. Sua fala foi marcante para mim e teve influência em reafirmar a minha escolha de pesquisar a música na capoeira, o que me levou a incluir o seu nome entre os mestres que gostaria de entrevistar para a pesquisa.

No Rio de Janeiro, também me aproximei do grupo Ngoma, liderado por Mestre Marrom. Nascido em Itabuna (BA), Mestre Marrom migrou para o Rio ainda adolescente, nos anos 1970, onde iniciou a capoeira. Quando ingressei na *Áfricanamente*, os seus discos eram bastante utilizados durante os treinos e a sua musicalidade logo me chamou a atenção. Um dos primeiros eventos de capoeira que participei no Rio, chamado *Vadiando entre amigos*, em 2012, foi realizado na sede do seu grupo, ao pé do Morro da Babilônia, no bairro do Leme, ocasião em que pude conhecer muitos mestres angoleiros. Nos últimos anos, frequentei várias de suas rodas e participei de algumas oficinas junto ao grupo. Também fiz alguns treinos com o mestre, convidado por ele quando conversamos sobre a pesquisa que eu estava realizando. E foi após esses treinos que gravamos, em duas oportunidades diferentes, a entrevista concedida para fins desta pesquisa.

Ainda no Rio, uma última entrevista foi realizada com Mestra Cristina, líder do grupo Mocambo de Aruanda, grupo fundado em 2010, dando continuidade ao trabalho que

¹¹ <https://capoeira-angola-net.jimdo.com/>

vinha sendo desenvolvido pela mestra em anos anteriores. Mestre Cristina é pedagoga e foi a primeira mulher a coordenar um grupo de capoeira angola na capital carioca, onde também participou ativamente de coletivos de mulheres angoleiras, tornando-se uma importante liderança feminina da capoeira angola atualmente.¹² Quando anunciei a minha partida para ir morar no Rio de Janeiro, em 2012, alguns capoeiristas da *Áfricanamente* me falaram dela com bastante admiração. Além de alguns deles a terem conhecido no Rio, ela havia participado de um evento do grupo em Porto Alegre, ministrando oficinas, em 2009. Naquele ano, frequentei várias de suas rodas, assim como em idas ao Rio nos últimos anos. Nessas ocasiões, observei que Mestre Cristina cantava na maior parte do tempo durante as rodas e muito pouco intervinha na condução do ritual a não ser, habilmente, pelo canto. A entrevista foi gravada em 2019, na sede do grupo Mocambo, no bairro Vila Isabel.

Outro nome que sempre considerei muito importante para essa pesquisa foi o de Mestre Janja, fundadora do grupo Nzinga. Mestre Janja, além de mestra de capoeira angola, é pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia (UFBA), grande referência sobre as questões de gênero na capoeira (tema, como veremos, bastante presente nas composições atuais) e também reconhecida cantadora e compositora da capoeira angola. Quando estive em Salvador, em janeiro de 2018, fiz o primeiro contato para tentarmos marcar uma entrevista, mas a sua agenda estava bastante cheia e deixamos para uma próxima oportunidade. Em julho, a mestra esteve em Porto Alegre para participar de um evento na Faculdade de Educação da UFRGS e conseguimos agendar uma conversa no hotel em que ela estava hospedada, momentos antes de sua partida. Marcamos de dar prosseguimento à conversa quando eu retornasse a Salvador, o que ocorreu no ano seguinte, ocasião em que voltamos a nos encontrar na sede do grupo Nzinga. Antes disso, Mestre Janja esteve, juntamente com Mestre Cobra Mansa, uma de suas referências na capoeira angola, em um evento realizado em novembro de 2018 pela *Áfricanamente*, em parceria com o Grupo de Estudos Afro (GEAFRO), grupo vinculado ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEAB) da UFRGS e do qual também sou

¹² Numa série audiovisual de cinco episódios produzidos pelo grupo Mocambo de Aruanda, Mestre Cristina narra a sua trajetória na capoeira. Vídeos disponíveis no canal do grupo no Youtube: <https://www.youtube.com/user/mocambodearuanda/videos>. Ver também Dantas (2020).

integrante. Durante o evento, ambos realizaram oficinas de capoeira e participaram de rodas, além de bate-papos e palestras.

Nessa ocasião, Mestre Cobra Mansa ficou hospedado na minha casa. Na época, o mestre estava escrevendo a sua tese de doutorado em Difusão do Conhecimento, na UFBA, e conversamos bastante sobre pesquisas na capoeira e trocamos materiais e referências. Mas nós já havíamos nos encontrado durante um evento ocorrido em Teresina, meses antes, organizado pelo capoeirista, pesquisador e docente da Universidade Federal do Piauí, Celso de Brito. E foi nessa ocasião que conversamos pela primeira vez sobre a minha pesquisa e gravamos uma entrevista. Foi também nesse encontro que eu o convidei pessoalmente, a pedido de Mestre Guto, para o evento que ocorreria no final do ano em Porto Alegre. Mestre Cobra Mansa é um dos mestres mais famosos do mundo na capoeira angola e seu nome é um dos mais citados em trabalhos acadêmicos sobre a capoeira. É também um dos mestres fundadores da Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA), grupo do qual faz parte, e atualmente desenvolve um trabalho em que busca aproximar a capoeira angola e a permacultura, no Kilombo Tenondê, na cidade de Valença (BA). Dentre os seus interesses de pesquisa está o arco musical africano, não somente o berimbau, mas outros instrumentos semelhantes que observou em suas viagens para Angola.

Mestre Cobra Mansa e Mestra Janja participaram ativamente do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) até os anos 1990. O grupo é liderado por Mestre Moraes, um dos mais influentes mestres na musicalidade da capoeira angola moderna, e possui sede em Salvador. Os trabalhos que deram origem ao grupo tiveram início ainda nos anos 1970, enquanto Mestre Moraes residia no Rio de Janeiro. Ele é considerado o maior responsável pela difusão da capoeira angola na capital carioca, de modo que a maioria dos grupos que se dedicam a esse estilo na cidade hoje é proveniente de antigos alunos do GCAP. Assim, não somente Mestre Rogério, um dos seus alunos na época, mas também Mestra Cristina e Contramestre Bicicleta fazem parte de linhagens ligadas de alguma forma àquele grupo. Por duas vezes estive em rodas no GCAP, em Salvador, e na minha última ida à cidade consegui marcar uma entrevista com Mestre Moraes. Entretanto, ele precisou desmarcá-la devido a um imprevisto e tivemos dificuldade de agendar uma nova data.

Em geral, os mestres possuem muitos compromissos e esse tipo de ocorrência não foi exceção. Na verdade, a maior parte das entrevistas realizadas foram remarçadas. Fui sempre cuidadoso nesse ponto e por isso evitei marcar entrevistas com mais de um mestre no mesmo período. Também optei sempre pela informalidade. Muitas vezes marcávamos de nos encontrar nos dias de treino em suas academias e outras demandas se sobrepunham, impedindo a realização da entrevista naquele dia. Quando se tratava de mestres que eu não tinha nenhuma intimidade prévia, meu primeiro contato foi sempre frequentando as suas rodas. Nessas ocasiões, antes de me despedir, eu tentava marcar uma conversa para explicar a realização da pesquisa para, somente num terceiro encontro, realizarmos a entrevista. Essas escolhas colocaram várias dificuldades e impossibilitaram a realização de algumas entrevistas, mas acredito que seus benefícios foram maiores. Considero que foram escolhas muito importantes para trazer confiança e conseguir maior descontração nas conversas, já que estas foram realizadas nos momentos em que eles se sentiram mais confortáveis para isso, possibilitando perseguir uma abordagem que talvez não fosse possível se as coisas fossem feitas de forma mais objetiva.

As entrevistas foram conduzidas sempre a partir do meu conhecimento sobre a trajetória do mestre ou mestra que seriam entrevistados, das vivências que tive com eles e, especialmente, da observação das suas performances nas rodas de capoeira. Para isso, preparei uma lista de perguntas específicas para cada caso, que serviram mais como fio condutor de uma conversa do que como um questionário a ser contemplado, o que permitiu uma singularidade própria a cada entrevista. Assim, em grande medida, a minha trajetória na capoeira conduziu a escolha dos mestres entrevistados, mas esta escolha guarda uma relação fundamental com preocupações metodológicas.

Nas entrevistas, foram abordadas questões voltadas para a música, como as formas de interagir com o jogo, momentos adequados para o canto de músicas específicas, o fenômeno do transe musical, a presença de novas criações musicais nas rodas de capoeira, a atividade de compor e o ensino de toques, mas também temas mais gerais, referentes aos fundamentos da capoeira angola, malícia e ancestralidade e sobre situações observadas nas rodas. Sempre valorizei a espontaneidade dos entrevistados, que muitas vezes apontavam para as questões mais instigantes nos momentos em que a minha

urgência de pesquisador fazia parecer que se afastavam do tema. Um conselho de Mestre Góes, enquanto conversávamos sobre a pesquisa, me acompanhou durante as entrevistas:

Paciência, paciência com esses caras. Pra você chegar pra escutar eles, não você vir argui-los. Não, você escutar eles. Escuta, deixa os caras irem falando. Porque tá tudo centrado num passado que tá registrado nele, que ele não pode falar, não pode conversar sobre sem se remeter a esse passado. Isso é que é lindo! Entendeu? É uma retrospectiva latente que eles fazem, que tá neles. “Ah, quando eu comecei, isso é uma longa história...”. Agora espera essa longa história.

Com bastante frequência, foi a partir dessas histórias que alguns temas previstos foram abordados espontaneamente pelos entrevistados antes que eu os mencionasse. Sempre considerei essas ocorrências algo bastante rico, já que possibilitam compreender como algumas questões são articuladas por eles a partir das suas próprias vivências. Assim, evitei, por exemplo, fazer perguntas sobre a ideia de ancestralidade no início das conversas. Esta é uma temática fundamental para a pesquisa e é muito associada pelos capoeiristas à musicalidade. Nos últimos anos, o conceito de ancestralidade vem sendo articulado de forma bastante expressiva na capoeira angola e nas culturas de matrizes africanas de modo mais amplo. Em geral, os mestres já estão acostumados a discorrer sobre o assunto e o fazem com desenvoltura. Mas observar a sua emergência espontânea durante as conversas me permitiu perceber em que medida este se torna um tema incontornável quando se fala sobre música e compreender melhor quais práticas as pessoas concebem sob a essa categoria. Essa foi também uma escolha de evitar que a pesquisa se guiasse pelo valor de mercado acadêmico que alguns temas adquirem, sob risco de nos conduzir a práticas que muito pouco se distanciam das intenções descolonizadoras que geralmente perseguimos. A versão do projeto de pesquisa desta tese previa um capítulo sobre o tema da ancestralidade. À medida que fui escrevendo os outros capítulos, percebi que eles reivindicavam o desenvolvimento de questões que eu pretendia desenvolver naquele espaço específico e logo fui convencido de que melhor seria não deter esse processo.

Alguns mestres, especialmente Mestra Janja, Mestre Cobra Mansa e Mestre Guto, também me recomendaram livros e artigos sobre a capoeira e indicaram discos e gravações históricas fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

*

Pesquisar a música na capoeira é desafiador em vários sentidos. Enquanto a capoeira se expande como tema de pesquisa nos mais variados campos ao redor do mundo, a sua música tem recebido bem pouca atenção dos pesquisadores, a despeito da centralidade que ocupa na prática dos capoeiristas, de forma que não se tem ainda muitos trabalhos de referência sobre o tema, de modo geral. Essa constatação costuma ser ressaltada por aqueles que se voltam para esse tipo de pesquisa.¹³ Além disso, as pesquisas disponíveis não dialogam muito entre si. Em parte, acredito, isso se deve ao diálogo pouco expressivo entre as pesquisas sobre capoeira realizadas em língua nativa e estrangeira, já que alguns dos trabalhos mais interessantes que se dedicaram à música, mesmo que apenas em parte, foram publicados no exterior (Diaz, 2017; Lewis, 1992; Downey, 2005; Pinto, 1991¹⁴). Também contribui para isso o fato de que a maioria das pesquisas disponíveis são estudos de caso junto a grupos específicos (Sousa, 1998; Larraín, 2005; Downey, 2005; Candusso, 2009; Diniz, 2010; Medeiros, 2012; Diaz, 2017; Tampleniza, 2017). A etnografia de Lewis (1992) é um dos raros trabalhos que aborda a musicalidade a partir de uma maior diversidade de rodas e grupos, e ainda assim dedica apenas parte da sua pesquisa para o assunto. Outros pesquisadores se voltaram mais especificamente para o berimbau (Shaffer, 1977; Beyer, 2004; Galm, 2010; Mukuna, 2000; Kubik, 1979; Diaz, 2007). A grande maioria dessas pesquisas são dissertações e teses defendidas nos departamentos de música, no campo da etnomusicologia, e grande parte opta por uma linguagem musicológica que também contribui para que alguns diálogos com outras áreas deixem de acontecer. Há ainda uma série de pesquisas e artigos que se dedicam às cantigas apenas pelo aspecto referencial, abordando temas específicos a partir das letras, como identidade, religiosidade e aproximações temáticas com outros contextos literários.

O livro de Waldeloir Rego (2015), *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*, cuja primeira edição data de 1968, é referência obrigatória para qualquer pesquisador que se

¹³ “Musical analysis has been relatively neglected in capoeira literature, in favour of more culturally and historically oriented studies.” (Diaz, 2017, p. 48).

¹⁴ Não tive acesso a este trabalho, fruto de pesquisa de doutorado de Tiago Oliveira Pinto, publicado somente em alemão. Entretanto, alguns artigos nos quais o autor apresenta algumas discussões oriundas dessa pesquisa são citados ao longo deste texto.

dedique à capoeira. Rego foi o primeiro a realizar pesquisa com viés mais etnográfico, observando rodas e entrevistando vários mestres baianos. Este livro chegou a ser considerado por muitos capoeiristas como “a bíblia da capoeira” e, ainda hoje, sua edição original é disputada em sebos. Rego dedica uma parte importante do livro à musicalidade, investigando os nomes de toques utilizados pelos mestres, os instrumentos que compõem a bateria musical e, o que acredito que seja o maior mérito, realiza um inventário com cantigas recolhidas junto aos mestres de capoeira angola em um período em que esse tipo de registro era praticamente inexistente, acrescentando comentários detalhados sobre os temas abordados e expressões utilizadas. Entretanto, as performances musicais não chegaram a receber atenção significativa do autor.

A riqueza que constitui os fonogramas da capoeira também recebeu muito pouca atenção dos pesquisadores até o momento, tendo sido abordado por Leonardo Abreu Reis (2009) e Diego Bezerra Belfante (2018). O primeiro se dedica aos registros realizados até os anos 1960, década em que foram também produzidos alguns dos mais importantes LPs da capoeira angola. Apesar de incompleto, sobretudo porque muitos registros do período considerado somente se tornaram mais acessíveis nos últimos anos, o trabalho é o primeiro a se dedicar à análise desse farto material e reunir informações importantes sobre a produção musical de mestres renomados. Belfante, por sua vez, utiliza como recorte os anos 1980 e 1990, explorando a emergência de novos temas nas cantigas de capoeira durante o período. Entretanto, diante da ampla produção de discos da chamada capoeira contemporânea nesse período, o autor acaba por privilegiar os compositores deste estilo.

As performances musicais da capoeira, para as quais se volta esta tese, têm sido muito pouco investigadas. A maioria das pesquisas faz observações sobre a forma pela qual os cantadores interagem com a roda, mas muito pouco se explora como isso acontece durante o jogo e os exemplos costumam ser bastante pontuais. Nenhum estudo sistemático, até onde eu tenha conhecimento, foi realizado nesse sentido. Assim, os temas aqui abordados dialogam transversalmente com várias das pesquisas acima. De todos os trabalhos supracitados, os únicos que se orientam especificamente pela antropologia são as etnografias de Lewis (1992) e Downey (2005). Os capítulos que esses autores dedicam à música apresentam questões interessantes para esta pesquisa, e o mesmo se pode dizer a respeito da tese da etnomusicóloga Flávia Diniz (2010) sobre o trânsito musical entre a

capoeira, o samba e o candomblé. Muitas das questões aqui abordadas foram desenvolvidas a partir de diálogos com pesquisas sobre outros contextos musicais de matrizes africanas, como o samba, o jongo, os candomblés e o blues, e também as cantorias nordestinas. Uma série de outras pesquisas sobre a capoeira, em grande parte antropológicas, foram também mobilizadas, já que, conforme argumento, a música se articula o tempo todo com outras questões fundamentais para os capoeiristas.

*

A seguir, descrevo os capítulos que compõem a tese, buscando evidenciar os principais temas desenvolvidos ao longo da pesquisa e como eles se articulam com alguns trabalhos importantes desenvolvidos nos estudos sobre a capoeira e no campo das performances musicais afro-brasileiras. Para facilitar a compreensão, os capítulos foram estruturados em quatro partes. Ao longo da pesquisa, recorri a diversas abordagens. Os capoeiristas utilizam meios verbais e sonoros para estabelecer relações sociais na roda de capoeira e também na grande roda do mundo, uma vez que a música que performatizam narra acontecimentos históricos, protagoniza ativismos e realiza uma refinada crítica social. Assim, esta pesquisa compreende uma investigação antropológica que se estabelece transversalmente a outras disciplinas, em diálogo com a filosofia, a linguística, a etnomusicologia e a história.

A primeira parte da tese é formada por três capítulos. No primeiro, descrevo a roda de capoeira angola, seus aspectos rituais, os diferentes tipos de cantos e instrumentos musicais, além de algumas características gerais. Argumento ainda que a performance musical da capoeira é também uma forma de performatizar a sua filosofia, compreendendo-a em relação com outras culturas musicais da diáspora africana. Por fim, tento mostrar como a capoeira angola articula as ideias de ritual e jogo de forma transversal à oposição clássica de Lévi-Strauss e como a música assume lugar central nesse processo. Neste capítulo são introduzidas também algumas questões gerais que serão retomadas ao longo da tese.

O segundo capítulo situa a música da capoeira como elemento constituinte do jogo, buscando mostrar como os cantadores interagem e respondem aos jogadores e também

negociam as regras que vão prevalecer. Certamente, as letras das cantigas nos fornecem informações importantes, mas interpretar as músicas de capoeira somente a partir dos seus textos é uma via pouco segura. Porque as performances musicais se mostram muito criativas em estabelecer relações entre o canto e o jogo ou os entornos da roda. Quando interrogamos os capoeiristas sobre o significado das cantigas, o campo semântico se expande consideravelmente. Mas, ainda assim, corremos o risco de incitá-los a recorrer a situações ideais, exemplares. É preciso evitar tomar os cantos na roda de capoeira como expressões de um inventário de significações estabelecido *a priori*. Um universo se abre quando escolhemos a tentativa de compreendê-los em ato durante as performances nas rodas, onde os efeitos produzidos podem ser muito mais amplos e difusos do que esperaríamos ao procurar extrair consequências “razoáveis” dos seus versos, tomados isoladamente. Assim, aprendi que a melhor interpretação dos cantos é feita na própria roda da capoeira, e na maioria das vezes somente temos condições de compreendê-las parcialmente. E, como pesquisadores, temos que aprender a lidar com isso. Nesse capítulo, proponho um diálogo com a linguística a partir de exemplos observados nas rodas de capoeira, tentando mostrar como as funções da linguagem elaboradas por Roman Jakobson e as discussões sobre os atos de fala desenvolvidas por John L. Austin podem ajudar a compreender como a música funciona na roda de capoeira e as relações que são tecidas nas performances musicais.

O terceiro capítulo gira em torno da noção de ritmo. Este é compreendido não como uma medida, mas pela sua capacidade de nos despertar uma atitude de abandono que conduza a uma experiência singular da temporalidade. Isso nos conduz, na roda de capoeira, às discussões sobre os efeitos da música no corpo e à ideia de transe. Essa é uma noção frequentemente aludida quando se conversa sobre a música na capoeira e seu aspecto mântico, mas à qual muito pouco se recorre de forma categórica, ela em geral é referida analogicamente. A primeira pesquisa sobre o tema foi realizada por Decânio Filho (2002), médico e mestre de capoeira regional, que busca explicá-lo a partir das relações com as sinapses cerebrais. O tema foi retomado por alguns pesquisadores, mas ainda não teve, até onde eu tenha conhecimento, nenhuma abordagem com viés etnográfico, tarefa que me propus a realizar a partir dos relatos dos mestres.

Mas o conceito de ritmo não deve ser restrito à sua expressão musical. Como observa o etnomusicólogo ganense Kofi Agawu (1987, p. 403), a expressão rítmica nas sociedades africanas tradicionais se manifesta em diversos aspectos da vida social. Para o nobel de literatura Octávio Paz (1982), o ritmo expressa uma “visão do mundo”: “Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo”, argumenta (p. 71). Assim, quando nos voltamos para a grande roda da vida, é a própria filosofia da capoeira que emerge como expressiva de um ritmo próprio, singular. Um dos pontos mais ressaltados sobre essa filosofia, sobre como a vivência da capoeira se estabelece como filosofia de vida para os capoeiristas, é a centralidade da ginga nos modos de entrar em relação com o outro, especialmente quando isso envolve relações desiguais de poder. Movimentar-se, dissimular e se fazer imprevisível, encontrar as brechas, todos esses são elementos de uma micropolítica que remete às estratégias de resistência da população escravizada. O capítulo encerra com uma discussão sobre como esse conjunto de questões coloca em jogo a categoria filosófica da contingência.

A segunda parte da tese inclui os capítulos 4 e 5, nos quais estabeleço um diálogo com alguns estudos que se voltaram mais especificamente para a música da capoeira, especialmente no campo da etnomusicologia. Nesses capítulos, investigo as relações existentes entre as estruturas rítmicas das cantigas e dos toques dos instrumentos, dentre outros elementos não verbais, e traços fundamentais da filosofia angoleira. Uma importante referência para esse estudo foram as instigantes considerações de Letieres Leite (2017), criador do método *UPB – Universo Percussivo Baiano*, sobre as claves estruturantes da música afro-brasileira. Assim, busco compreender, no capítulo 4, as articulações da música com a ginga dos capoeiristas e como as potências da ginga são exploradas pelos tocadores e cantadores, intensificando as suas performances. Isso nos direciona a uma discussão mais geral sobre a relação entre música e malícia. Considerações sobre essa relação costumam ficar restrita à habilidade verbal dos cantadores para interagir com o jogo e o público. O etnomusicólogo Juan Diego Diaz (2017) parte de alguns exemplos etnográficos para mostrar como uma comunicação velada pode ocorrer, maliciosamente, por meio da música, estabelecendo alianças entre mestre e discípulo, por exemplo, na roda de capoeira. Meu objetivo principal nesse capítulo é compreender como a própria música pode se expressar com malícia, pela capacidade de jogar com a imprevisibilidade, um aspecto abordado apenas, e

introdutoriamente, pela etnografia de Lewis (1992). Ao longo do capítulo, argumento que tudo isso ocorre a partir de uma linguagem específica, baseadas em toques ancestrais da capoeira e de outros universos musicais de matrizes africanas.

O capítulo 5 é um estudo sobre as *ladainhas*, um tipo de canto peculiar que é entoado na abertura das rodas e outros momentos específicos, durante os quais não se joga. Inicialmente, investigo a poética das ladainhas e sua relação com as cantorias nordestinas e com a literatura de cordel, assim como algumas transformações visíveis nas formas textuais das ladainhas desde os primeiros registros nas décadas de 1940. Abordo ainda como algumas soluções prosódicas são oferecidas pelos cantadores, conferindo ao canto a proximidade com a naturalidade da fala cotidiana. As ladainhas costumam ser referidas por pesquisadores a partir da sua proximidade com o catolicismo, como as ladainhas católicas descritas por Câmara Cascudo no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Neste capítulo, dedico-me ainda ao aspecto rítmico-melódico das ladainhas cantadas nas rodas de capoeira para chamar a atenção para um ponto geralmente ignorado sobre esse tipo de canto, a saber, a correspondência de algumas melodias com as linhas rítmicas do universo musical de matriz africana. Para isso, dialogo com autores já clássicos da etnomusicologia que também voltaram parte dos seus estudos para a capoeira, como Kazadi Wa Mukuna, Gerhard Kubik e Tiago de Oliveira Pinto, e também com as propostas desenvolvidas por Letieres Leite.

Os capítulos 6 a 8 constituem a terceira parte da tese. Eles foram escritos a partir de um conjunto de questões que haviam sido previstas para um único capítulo e que foram se conectando a novas questões à medida que foram sendo desenvolvidas. Diante da ausência de pesquisas históricas voltadas para a musicalidade, fui sentindo a necessidade de desenvolvê-las para o meu próprio entendimento e, conseqüentemente, percebendo a importância de incorporá-las à pesquisa. Se no capítulo 2 busquei descrever a forma como os cantadores descrevem e interagem com o curso dos jogos na roda de capoeira, nestes tentei compreender como isso ocorre na grande roda do mundo. São, assim, capítulos que se voltam para a história, retomando algumas questões fundamentais sobre as performances musicais discutidas no segundo capítulo. Para isso, uma importante fonte de pesquisa foi a audição dos discos e fonogramas da capoeira angola.

No capítulo 6, busco mostrar como a vida e alguns acontecimentos marcantes no período pós-abolição são expressos nas letras de corridos tradicionais da capoeira, a partir de uma experiência histórica singular, e possuem uma forma própria de narrar a sua história. O capítulo 7 aborda as músicas criadas após a formalização da capoeira, especialmente a emergência de músicas em que a África, mas também a escravidão, começam a ser tematizadas. A narrativa passa pelas criações de Mestre Pastinha, nos anos 1960; pela realização crescente dos shows folclóricos, que ganharam força na década seguinte e contribuíram para a expansão nacional e internacional da capoeira; e pelo período considerado por alguns autores como a “reafricanização” da capoeira angola, nos anos 1980 e 1990. Por fim, problematizo os usos que alguns estudiosos fazem da ideia de “invenção das tradições”, de Eric Hobsbawm (2008), para se referirem às transformações ocorridas na capoeira angola, incluindo a musicalidade, no período considerado.

Já no capítulo 8, argumento que a crítica social está presente nas músicas de capoeira desde os primeiros registros. Entretanto, o novo contexto político e social vivido a partir dos anos 1980, após o fim do regime militar, foi palco para a emergência de uma nova discursividade nas músicas da capoeira angola, com especial destaque para a temática das relações raciais, que ganhou novo impulso nos últimos anos. Também na última década, as questões de gênero vêm ganhando destaque nas novas criações musicais, especialmente pela atuação de mulheres capoeiristas. Ao mesmo tempo, músicas de cunho racista e sexista passaram a ser questionadas e evitadas nas rodas de capoeira. Ao longo do capítulo, busco descrever essas transformações articuladas com mudanças significativas no contexto social brasileiro, buscando oferecer exemplos etnográficos e comparações com outras expressões musicais da diáspora africana.

O último capítulo, que constitui a parte final da tese, se volta para a criação de novas músicas. O texto inicia descrevendo como acontecem as criações musicais de acordo com alguns mestres entrevistados. A seguir, argumento que a emergência de uma relação de autoria, com temas individualizados e narrativa linear é uma característica distintiva das composições modernas em relação aos cantos tradicionais. Esta não é uma característica absolutamente nova e nem exclusiva da capoeira, mas que se estabeleceu nas últimas décadas com a crescente produção de discos e, mais recentemente, amplificadas pelo advento das redes sociais. Essas mudanças tecnológicas também estimulam as novas

criações musicais ao mesmo tempo em que introduzem novos parâmetros. Nesse contexto, as transformações estéticas que vem ocorrendo no repertório musical da capoeira angola e o lugar que as novas criações musicais têm ocupado nas rodas, em detrimento das músicas mais tradicionais, tem sido motivo de preocupação para a maioria dos mestres. Entretanto, nenhum dentre os quais conversei se opõe à criação de novas músicas, embora nem todos sejam compositores. Assim, o principal objetivo do capítulo é compreender como as articulações entre convenção e invenção são mobilizadas por eles, estabelecendo parâmetros para a criação musical de acordo com os fundamentos da capoeira.

Uma das heranças da nossa formação positivista é o hábito de ler um texto imaginando que foi escrito após o autor adquirir o domínio sobre o assunto. Enquanto escrevemos, entretanto, sabemos que não é bem assim que as coisas funcionam. Somos obrigados a nos confrontar com o fato de que suprir a nossa ignorância é tornar a escrita impossível. Ainda assim, somos tentados a estabelecer um frágil pacto com o leitor, como quem pede um voto de confiança. E é justamente aí que alguns obstáculos aparecem, porque somos impelidos a eliminar os vestígios da ficção em nosso texto para alimentar essa confiança. Mas quando isso é feito, uma grande parte, talvez a mais significativa, do nosso empenho tende a permanecer oculta. Como observa Bruno Latour (2012, p. 187), o nosso laboratório é o próprio texto. Assim, a escrita desta tese foi antes de tudo uma grande experiência de aprendizado, e o texto que aqui apresento procura realizar muito mais aberturas do que fechamentos.

Alguns temas desenvolvidos – como as novas criações musicais, por exemplo – bem poderiam ter se tornado o objetivo da tese como um todo. Escolhi, entretanto, percorrer uma série de questões que foram se colocando para mim de forma articulada (algumas delas muito práticas e com origem nas necessidades das rodas: “devo cantar essa música em determinada situação, ou ela pode soar inadequada?”), encarando-as muitas vezes como um “jogo de compra”. Estes são os jogos realizados ao final das rodas, quando é permitido “comprar” o jogo com algum capoeirista que se deseja jogar, permanecendo na roda até que o jogo seja comprado novamente por outrem. Pega-se o jogo andando, desenrola-se com brevidade e aguarda-se uma oportunidade para jogar novamente – talvez em outras rodas.

*

Algumas observações:

1) As entrevistas por mim realizadas para os objetivos desta pesquisa estão listadas com data e local de realização junto às referências. Para trazer mais fluidez ao texto, evitei inserir indicações de fonte quando elas são citadas. No caso de outras entrevistas e produções (acadêmicas, discos, vídeos, etc.) concedidas por essas mesmas pessoas, as fontes foram sempre inseridas conforme as normas padrão.

2) Músicas ou versos eventualmente citados sem indicação de fonte referem-se a cantigas ouvidas com frequência nas rodas e discos, geralmente conhecidas dos capoeiristas e sobre as quais não foi possível identificar uma relação de autoria. Sempre que foi citada alguma música tradicional da capoeira cuja autoria se perde no tempo, que possua registros localizáveis (discos, livros, etc.), procurei indicar o registro mais antigo.

3) Muitos discos e gravações possuem fontes imprecisas. A grande maioria dos exemplos de músicas e discos citados ao longo do texto são hoje em dia facilmente encontrados na internet. Entretanto, em geral este tipo de material é disponibilizado de modo não oficial, por meio de links bastante efêmeros, e por isso evitei a referência sistemática a essas fontes. Alguns dos discos estão disponíveis em plataformas online oficiais e, nesses casos foram inseridos, sempre que possível, os links de acesso junto às referências.

PARTE I

1) A RODA

CAPOEIRA é luta de bailarinos. É dança de gladiadores. É duelo de camaradas. É jôgo, é bailado, é disputa – simbiose perfeita de força e ritmo, poesia e agilidade. Única em que os movimentos são comandados pela música e pelo canto. A submissão da força ao ritmo. Da violência à melodia. A sublimação dos antagonismos.

(Dias Gomes)¹⁵

Na capoeira, chama-se *roda* tanto o espaço circularmente delimitado pelos capoeiristas onde ocorrem os jogos quanto o evento como um todo. Em geral, os grupos realizam rodas semanais ou mensais, que são frequentadas pelos capoeiristas do grupo e visitantes. Na capoeira angola, as rodas costumam ser realizadas com mais frequência nos espaços fechados das “academias”, que é como muitos mestres, especialmente os mais antigos, se referem às sedes dos grupos. São geralmente espaços culturais voltados para a prática da capoeira e outras expressões culturais da diáspora africana. Berimbaus e outros instrumentos musicais, fotografias de eventos e retratos de mestres que informam o pertencimento a uma linhagem específica no mundo da capoeira e pinturas com temas africanos ou afro-brasileiros são ornamentos que costumam preencher as paredes desses espaços. Rodas em espaços abertos também costumam ocorrer, mas para a maioria dos grupos este tipo de evento somente acontece de forma ocasional ou em momentos especiais (festividades, apresentações formais, protestos, etc.).

As rodas de capoeira são consideradas momentos privilegiados para o aprendizado e são vividas intensamente pelos capoeiristas. Sua organização obedece determinadas convenções e os diferentes momentos da roda são marcados musicalmente. São também ocasiões para se testar os conhecimentos dos treinos, para a resolução de conflitos e construção de alianças. Todas essas características fazem com que a roda seja compreendida e vivenciada pelos capoeiristas como uma atividade ritual. Neste capítulo,

¹⁵ Texto no encarte do LP do Mestre Traíra (1963).

descrevo a dinâmica das rodas de capoeira angola com especial destaque para a sua organização musical.

*

Via de regra, a bateria musical da capoeira angola é composta por oito instrumentos: três berimbaus distintos pelo tamanho da cabaça (e pela sonoridade) denominados – salvo exceções – *Gunga*, *Médio* e *Viola*; dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque. A disposição dos instrumentos na bateria, bem como o toque específico utilizado em cada um deles, varia de acordo com cada casa ou linhagem de capoeira. Em geral, os tocadores ficam sentados em bancos de madeira e um semicírculo é formado pelo restante dos capoeiristas sentados no chão, completando a roda.

Ao tocador do *Gunga* cabe a condução da roda, e em geral é tocado pelo mestre da casa, que pode confiá-lo a alguns de seus alunos mais velhos. Os outros berimbaus também ficam a cargo de alunos experientes e, quando há presença de mestres visitantes, é comum que estes também sejam convidados a tocá-los. O berimbau é o principal e o mais imponente dos instrumentos da bateria. Outros instrumentos cujo toque não requer tanta habilidade, como o reco-reco e o agogô, podem ser oferecidos a alunos com pouca experiência ou até mesmo ao público de não capoeiristas, a depender da ocasião. Ao longo da roda, os instrumentos vão sendo revezados entre os participantes para que todos tenham a oportunidade de jogar e participar da bateria. Mestre Marrom comenta:

O Mestre João Grande me ensinou muito a fazer uma roda inclusiva. Antigamente a minha roda não era tão inclusiva. A minha roda era mais direcionada pra quem era os “bam, bam, bam”. Então os caras que tocavam melhor eram os que iam tocar, os que cantavam melhor eram os que iam cantar. [...] Então eu aprendi muito isso com ele, de fazer uma roda que seja inclusiva. De botar todo mundo pra, pelo menos, ou passar pelo jogo, passar por um reco-reco, por um agogô. E mostrar pro aluno que todos os instrumentos são instrumentos, o pessoal quer só tocar o berimbau. [...] Se você faz uma roda inclusiva, normalmente as rodas vão ser muito mais animadas, vai ser uma roda muito mais prazerosa pra quem tá participando.

O depoimento é bastante indicativo do fato de que a capoeira, enquanto expressão musical tradicional de matriz africana, se orienta muito mais por valores “participativos” do que

“apresentacionais”, conforme a distinção realizada Thomas Turino (2008). De acordo com o etnomusicólogo norte-americano, nas performances musicais que possuem esse tipo de orientação inexistente a separação entre artista e público e a participação de todos é considerada fundamental. A ética da capoeira prevê que o capoeirista que visita uma roda não apenas jogue, mas participe também da bateria, se lhe for concedido esse espaço, especialmente em rodas menos numerosas, contribuindo para que todos possam jogar e para que a energia circule. Isso não significa que todos tenham participação equivalente. Ao contrário: como observa Turino, “em contextos participativos, toda a extensão da curva de aprendizado está audível e visualmente presente, e fornece metas alcançáveis para pessoas em todos os níveis de habilidade” (p. 31). Essa dinâmica é fundamental para a transmissão do conhecimento através da oralidade, pois, não obstante os treinos semanais intensos em grande parte dos grupos, a roda não é um palco para apresentações. Embora essa dimensão não esteja totalmente ausente, a roda de capoeira é considerada, antes de tudo, um momento privilegiado e singular de aprendizado – para o jogo e para a vida.

Conforme argumenta Turino, nas performances participativas “o sucesso de uma apresentação é julgado mais importante pelo grau e intensidade da participação do que por alguma avaliação abstrata da qualidade do som musical” (p. 33). A intensidade da participação pode ser compreendida nas performances da capoeira pelo que se costuma referir, entre os capoeiristas, sob a ideia de *axé* (também grafado *àse*, conforme sua origem em língua iorubana), que a capoeira compartilha com as religiões de matriz africana. De acordo com o verbete *axé* da *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, de Nei Lopes (2011), trata-se de um “termo de origem iorubá que, em sua acepção filosófica, significa a força que permite a realização da vida, que assegura a existência dinâmica, que possibilita os acontecimentos e as transformações” (n.p.). Nesse sentido, quando uma roda de capoeira é considerada boa, com acontecimentos interessantes, que cumpre os objetivos e gera alegria, diz-se que ela teve *axé*. Juana Elbein dos Santos (2012) considera o *axé* como “poder de realização” (p. 44), e ressalta a centralidade da palavra para a sua transmissão nos rituais do *candomblé*¹⁶:

¹⁶ Em seu livro *Os Nagô e a morte*, fruto de sua tese de doutorado em etnologia, Juana Elbein dos Santos aborda os *candomblés nagôs*, compreendendo por essa classificação todos aqueles considerados pela matriz cultural iorubana (2012, p. 31).

A palavra é atuante, porque é condutora do poder do *àse*. A fórmula apropriada, pronunciada num momento preciso, induz à ação. A invocação se apoia nesse poder dinâmico do som. Os textos rituais estão investidos desse poder.

Recitados, cantados, acompanhados ou não de instrumentos musicais, eles transmitem um poder de ação, mobilizam a atividade ritual. O oral está a serviço da transmissão dinâmica. (p. 50-51)

Nesse contexto, percebe-se a importância do papel da música e, em especial, do cantador na roda de capoeira, diretamente associados que estão com a produção e condução dos acontecimentos.

O Gunga começa a tocar, definindo o andamento para a bateria (e para os jogos), geralmente mais lento no início da roda. Um redobre no toque convida o Médio para acompanhar e em seguida entra a Viola, repicante. Na sequência, entram os demais instrumentos. O som grave do Gunga, com percutidas regulares (em tercinas) sob a corda solta, tocado abaixando-se o instrumento em direção ao “pé do berimbau”, é o chamado para que dois capoeiristas ali se posicionem, em geral aqueles que estiverem nas extremidades da roda, mais próximos da bateria, ainda que outros dois possam ser escolhidos para “abrir a roda” e dar início aos jogos. Neste momento, será cantada uma *ladainha*. A *ladainha* é um canto considerado bastante solene e é o único tipo de canto da capoeira que é realizado individualmente por um solista. É sempre precedida por uma espécie de grito característico (*iêêê...*) emitido pelo cantador, geralmente longo e suave, que a anuncia – diz-se “dar o iê”. Também é ao som de um “iê”, porém mais seco e preciso, que a bateria é encerrada. Com frases melódicas bastante peculiares e um tanto dolentes, a *ladainha* é constituída por uma narrativa cujo conteúdo pode celebrar algum mestre ou herói, fazer referências a algum episódio histórico ou traçar comentários sobre os fundamentos da capoeira. De acordo com Mestre Góes,

o valor da *ladainha* é simplesmente uma concentração de espíritos. Essa *ladainha*, ela é evocada, ela é emitida pra concentração de espíritos. Quais são esses espíritos? Os que já foram e aqueles que estão presentes aí, nessa comunhão. Então a *ladainha* é comunhar.

Os dois capoeiristas ouvem atentos a *ladainha*, agachados ao pé do berimbau. Mais do que conduzir uma mensagem, este é um momento privilegiado da oralidade, forma

fundamental da transmissão de conhecimento (e de axé) nas culturas de matriz africana. Em algumas linhagens, a ladainha é cantada apenas ao som dos berimbaus e pandeiros e somente a partir do seu encerramento é que entram os demais instrumentos. Há ainda grupos em que somente o atabaque silencia durante a execução da ladainha. Deve-se evitar muitos redobres nos instrumentos quando uma ladainha é entoada para que a atenção geral fique voltada para a mensagem transmitida pelos versos. Mestre Marrom argumenta que

pode dobrar, mas tem que ser no intervalo do canto. Os antigos, eu percebi que eles sempre fazem as dobras, tanto no berimbau, tudo, no intervalo. Pode olhar no Mestre Waldemar, que tem muito isso, nunca tá lá o cara cantando e tá rolando a dobra. Aí as cantigas sempre tem respiração, o cara canta a ladainha, né... (...) E quando você canta, que a pessoa dobra, você para. Espera ele dobrar e depois tu volta a cantar. Se a pessoa dobrar, tu espera. E se a pessoa for cantar, não dobra. Isso eu percebi com os antigos, esses intervalos, essa respiração.

A ladainha é sempre cantada na abertura das rodas, mas somente em alguns grupos está restrita a esse momento. Em geral, pode acontecer de novas ladainhas serem cantadas no decorrer da roda. É comum que mestres, quando entram na roda pra jogar, cantem uma ladainha ao pé do berimbau. Isso pode ser feito por outros capoeiristas experientes, especialmente quando requisitado pelo Gunga, mas é preciso certa autoridade para fazê-lo espontaneamente. Mestre Rogério explica como isso acontece no seu grupo:

Todas as vezes que a roda quebra, ou para, ou coisas assim, que se inicia, é passado pelo mesmo ritual. Às vezes já se começa no corrido, mas normalmente você tem que fazer de novo esse mesmo ponto. Chegou um mestre – “iê”, parou a roda, “ô mestre, tudo bem?”. Vai recomençar a roda? Vai passar de novo pela ladainha.

A ladainha termina sempre com a entrada da *louvação* (também chamada *chula*), momento no qual têm início as respostas do coro, formado por todos os capoeiristas que participam da roda. As melodias das louvações são as que menos variam. Em uma série de versos livres, louvam-se os ancestrais, a própria capoeira e os mestres, a malandragem, os orixás e outras divindades. Cada verso é precedido de um “iê” (*iê, viva meu mestre*), e respondido pelo coro com o acréscimo da expressão “camará”¹⁷ ao final do verso (*iê, viva*

¹⁷ Vocábulo frequente no universo da capoeira, com significado semelhante a camarada, companheiro.

meu mestre, camará). Pode-se ainda advertir sobre os perigos da capoeira (*iê, faca de ponta*) ou louvar a amizade e exaltar as qualidades do parceiro de jogo (*iê, sabe jogar*).

Enquanto aguardam o jogo ao pé do berimbau, que terá início após o canto da louvação, os capoeiristas resguardam-se, evocam energias positivas, pedem proteção. Alguns versos da ladainha *Velha companheira*, de Mestre Cobra Mansa (2005, f. 5), descrevem esse momento:

Chego na roda
vou no pé do berimbau
faço minha oração
vou pedir ao pai Ogum
para me dar proteção

Conforme argumenta Pedro Abib (2017, p. 196-197):

O coração bate mais forte, a respiração altera-se e os olhos fixam-se nos do seu parceiro de jogo, que pode vir a se tornar seu algoz. Por isso, ao pé do berimbau, alguns capoeiras se benzem. A mandinga aí se expressa: seja pelo sinal da cruz, sejam pelos “traçados” que o capoeira faz com as mãos tocando o chão, hábito que se perde no tempo entre os velhos “angoleiros”. Seja ainda pela proteção que pede aos orixás ou aos santos, por meio de gestos próprios, com as mãos e com o corpo, ou mesmo durante o cantar de uma ladainha.

Durante o canto da ladainha, e especialmente na louvação, a expressão corporal dos cantadores costuma ser bastante assertiva, como observou Lewis (1992, p. 116):

Tanto a ladainha quanto a chula são acompanhadas de atividade gestual, principalmente por parte dos jogadores prestes a entrar na roda. Por exemplo, se Deus é invocado durante a chula, com “Viva meu Deus” ou “Viva Deus do Céu”, os agachados (e às vezes outros jogadores) levantam suas mãos e rostos para o céu. Quando cantam “Viva meu Mestre”, podem indicar com as mãos o seu próprio mestre, se ele está lá, ou o mestre da roda se quiserem homenageá-lo. Às vezes, a entrada contém frases como “ele é mandingueiro; ele é cabeceiro; sabe jogar” e podem ser acompanhadas de gestos entre os jogadores agachados, que apontam uns para os outros.

Abib explica que “o termo mandinga designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo ‘fintas’, fingindo golpes e iludindo o adversário, preparando-o para um ataque certo, quanto uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o Axé, a energia vital e cósmica para as religiões afro-brasileiras” (*idem*, p. 194-

195). A gestualidade ao pé do berimbau afirma, juntamente com os cantos, o domínio da ancestralidade, seja pela expressão corporal “que se perde no tempo”, pelas evocações imemoriais que manifestam ou pela performance de modos de interagir sob a ética do jogo, exaltando as qualidades do parceiro (que poderão ser revertidas a si mesmo, ao vencê-lo) para dissimular as suas próprias. Tudo isso colabora com os cantos e os sons na produção de uma atmosfera ritualizada e envolvente, com disposições afetivas singulares, que articula acontecimentos e situa o evento na temporalidade da ancestralidade. Mestre Cristina assim descreve:

A gente tá ali num espaço, vamos pensar o contexto da roda. Primeira coisa, é uma roda né? Você fez um círculo ali, você fechou um círculo de pessoas que tão de alguma forma sendo conduzidas a se conectarem porque a música é a ritualização da roda, ela faz isso, ela serve pra isso. Pras pessoas estarem ali conectadas em energia com o contexto do que vai acontecer ali, que é uma roda de capoeira. Então por isso a gente tem todo aquele ritual inicial, no caso a capoeira angola. As pessoas ali sentadas, o ritmo que vai sendo progressivamente, a entrada dos instrumentos, tudo isso faz parte do ritual, progressivamente entrando um após o outro, né? Até que a harmonização ali dos instrumentos se dê. Se inicia com uma ladainha, que a ladainha é um momento de concentração mesmo, um momento de as pessoas trazerem a energia pra lá mesmo, pro interior da roda, então você puxa uma ladainha. Você faz a louvação com a participação de todas as pessoas da roda. Você tá louvando, né? A louvação tem um sentido espiritual mesmo. A própria palavra louvar ela tem um contexto até religioso, você louva. Então você tá ali louvando a ancestralidade, louvando a própria roda, as pessoas que tão ali, as energias que tão se somando e tal. E depois você chama as pessoas pra jogar, né, duas pessoas, sempre tem aquela coisa das pessoas da ponta, pra não cruzar a roda, enfim. E cada um lá tem a sua forma de tá se conectando com a espiritualidade, então aquilo também tá ali presente. Então tudo isso proporciona um ambiente que modifica um pouco a energia do espaço mesmo, a egrégora ali do espaço. Fora isso, assim, tem a coisa de instrumentos ali sagrados, né? O atabaque é um instrumento sagrado, o próprio berimbau que é uma antena, ele é uma antena que possibilita também conexões. E o canto, os próprios cantos. Tem muitos cantos que evocam também.

Ao conversar mais abertamente sobre a musicalidade com algum mestre, o tema da ancestralidade provavelmente será invocado. E vice-versa: as conversas sobre ancestralidade geralmente encaminham o assunto para o campo musical. A ideia de que bateria musical possibilita a conexão com forças ancestrais é corrente entre os capoeiristas e a referência aos berimbaus como antenas que possibilitam essas conexões é bastante recorrente. Em geral, quando se diz que alguém cantou uma ladainha, pressupõe-se que

tenha sido cantada também a louvação. Assim, é mais comum tomar essa separação entre ladainha e louvação como tipos distintos de canto ao nível analítico do que na prática cotidiana dos capoeiristas. Édison Carneiro (1975, p. 10), tomando-as em um exemplo como um mesmo canto, afirma:

Os versos podem variar, mas sempre chegam à *vorta do mundo*, que é o sinal para começar o jogo .
Os capoeiras dão a este momento de espera o nome de preceito, mas os espectadores se habituaram a dizer que os jogadores estão rezando ou esperando o santo.

Embora não seja tomado como regra atualmente, alguns registros antigos mostram a louvação sendo encerrada com a evocação das “voltas do mundo”, como na louvação transcrita por Waldeloir Rego (2015, p. 65). A grafia registrada tanto por Carneiro quanto por Rego – *vorta* – é significativa. Rego a explica: “O fenômeno da troca do *l* pelo *r* está espalhado nas línguas românicas, mui especialmente no português e no espanhol” (p. 156). E, referindo-se à cantiga citada, acrescenta que essa ocorrência é “representada na palavra *vorta* que deveria estar por *volta*”. O mesmo fenômeno é tomado por Lélia González (1984 e 1988) como marca linguística da africanização da língua portuguesa falada no Brasil, que constitui o que a autora designa por “pretuguês”. Conforme argumenta:

O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o *l* ou o *r*, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo. (1988, p. 70).
É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l*, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o *l* inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? (1984, p. 238)

Este é apenas um exemplo, na musicalidade da capoeira, que aponta para o fato mais geral observado por Muniz Sodré (1998, p. 46) de que as letras das canções populares guardam “aspectos verdadeiros do português falado no Brasil, geralmente reprimidos pelo texto escrito oficializado das instituições dominantes”. E para além das insurgências às normas gramaticais, uma ampla gama de expressões de origem africana que constituem as cantigas é muito pouco conhecida fora do contexto da capoeira.

Esse aspecto se torna ainda mais relevante quando se tem em conta que, com a grande expansão internacional da capoeira nas últimas décadas (estima-se que hoje ela seja praticada em mais de 150 países – Iphan, 2007, p. 8), a sua prática é considerada a principal via de difusão da língua portuguesa no mundo. O aprendizado e interpretação das músicas nas rodas, cantadas sempre em português (ou pretuguês) – à exceção de algumas músicas em línguas de matrizes banto e iorubá, introduzidas nos últimos anos – assume protagonismo nesse fenômeno. Em artigo recente sobre o tema, Marie-Eve Bouchard (2021) conclui que, por meio da capoeira, o português falado pelas classes populares no Brasil “está sendo transmitido de uma comunidade brasileira não pertencente à elite para uma comunidade internacional, independentemente de classe social e raça (§73)”.

*

Após a louvação, passa-se para o canto dos *corridos*, que são as músicas cantadas durante os jogos. Em algumas casas, isso implica a permissão para que o jogo tenha início. Em outras, espera-se o sinal emitido pelo Gunga, inclinando-se o berimbau em direção aos jogadores. Esta diferença de concepção quanto à permissão para o início do jogo pode às vezes causar dúvidas aos capoeiristas quando frequentam rodas de outros grupos, e a observação aos jogos anteriores é que deverá orientar a melhor forma de agir. Durante os corridos, o cantador apresenta uma determinada melodia, que deve ser respondida pelo coro. A *antifonia*, isto é, os cantos estruturados em chamada e resposta, constitui, de acordo com Gilroy (2001, p. 167), a “principal característica formal” das tradições musicais da diáspora africana e marca o caráter essencialmente coletivo dessa música. Quando um capoeirista deixa de responder o coro, pode ter chamada a sua atenção pelos demais. Em seus manuscritos, Mestre Pastinha observava: “não é defeito não saber cantar, mas é defeito não saber responder, pelo menos o coro. É proibido na bateria pessoas que não respondem ao coro” (Decânio Filho, 1996, n.p.). Assim, orienta-se a quem não compreender de imediato a resposta do coro que vá cantarolando, improvisadamente, até que consiga apreender a resposta correta.

Em alguns corridos a resposta esperada do coro fica evidente, pela sua estrutura, enquanto outros dependem do conhecimento prévio da música pelos capoeiristas para serem respondidos. As formas poéticas mais recorrentes nos corridos tradicionais, no que diz

respeito ao encadeamento dos versos, podem ser divididas em três grupos: a) aqueles que possuem uma linha para o solista intercalada com uma linha para o coro (amplamente presente nos registros mais antigos da capoeira); b) duas linhas para o solista e duas para o coro; c) em quadras, isto é, quatro linhas para o solista intercaladas com a resposta de quatro linhas do coro, geralmente em formato ABCB.

Como observa Leroi Jones (1963, p. 26-27), o improviso é considerado, juntamente com a antífona, um dos principais elementos da música africana presentes na música negra nas américas. A capacidade de improvisação, expressa em variações, às vezes sutis, no fraseado, na letra ou na melodia é o que permitirá que a mesma música seja cantada por um tempo prolongado sem parecer monótona ou repetitiva, extraindo dos versos as potências da ginga. Em alguns grupos busca-se manter o canto de um corrido por jogo. O jogo da capoeira é um constante diálogo que expira quando uma das partes não for mais capaz de oferecer respostas criativas, cabendo ao Gunga determinar o fim do jogo, se isso não for feito por nenhum dos jogadores, dando lugar a uma nova dupla. Igualmente, a incapacidade do cantador de manter a interação com o coro, atraindo-o para que responda com energia, fará com que ele seja substituído. Assim, a simplicidade, que é também a riqueza das melodias tradicionais da capoeira, muitas vezes dissimula o longo aprendizado que constitui a trajetória de um capoeirista para ser reconhecido como um cantador. Conforme já observou Toni Morrison sobre a arte negra,

Todo o trabalho deve passar por improvisação de modo a parecer que você jamais tocou nele. (...) As maiores coisas que a arte negra tem a fazer são estas: ela deve possuir a habilidade para usar objetos a mão, a aparência de utilizar coisas disponíveis e deve parecer espontânea. Deve parecer tranquila e fácil. Se ela fizer você suar é que algo não está certo. Você não deveria poder ver as emendas e costuras. (Morrison, *apud* Gilroy, 2001, p. 167)

Da mesma forma, redobres rítmicos poderão ser feitos em todos os instrumentos que compõem a bateria, a depender das regras de cada grupo, embora alguns desempenhem função mais marcadora, como o atabaque ou o berimbau Médio (em muitos grupos estes instrumentos não variam), e outros estejam mais livres para o improviso, como a Viola. Mas o improviso deve sempre se orientar pela valorização do coletivo, e não raro se ouvem críticas a alguns tocadores da Viola que, de certa forma, se esquecem do restante

da bateria e se lançam em uma performance mais individualista, ou mais orientada por valores apresentacionais do que participativos, para retomar a distinção de Turino.

De acordo com a etnomusicóloga Emília Biancardi (2000), nem sempre a música que acompanha as rodas de capoeira teve o canto como elemento central. Segundo argumenta,

A música cantada, conforme pude apreender junto ao saudoso Mestre Pastinha, durante as longas conversas que com ele mantive, só começou a ter sequência (ladainha e corrido) e a adquirir importância na década de 1930 e começos dos anos 40. Antes disso, o que predominava era a música instrumental, sobretudo o berimbau e, depois deste, o pandeiro. (p. 108)

Biancardi afirma ter obtido ainda a confirmação dos mestres João Pequeno e João Grande, discípulos de Pastinha, a esse respeito. Vale lembrar que foi no período referido que a capoeira foi descriminalizada e surgiram as primeiras academias na Bahia.

Em relação aos temas sobre os quais versam as cantigas, deve-se considerar primeiramente o grande “trânsito musical” entre a capoeira e outras expressões culturais afro-brasileiras, especialmente o candomblé e o samba de roda, conforme demonstra a etnomusicóloga Flávia Diniz (2010). Isso inclui a circulação de temas e cantigas. Conforme argumenta Diniz, temos “sob as temáticas do mar, do boiadeiro ou vaqueiro, do marinheiro, do caçador, da cobra, da vadiagem, dos santos católicos, teremos as cantigas predominantemente emprestadas do Candomblé de Caboclo” (p. 86). De acordo com Mestre Janja, está nos cultos dos caboclos a origem da maior parte do repertório tradicional da capoeira. As divindades das religiões afro-brasileiras, de modo mais amplo, bem como alguns santos oriundos do catolicismo, também são frequentes nos cantos dos capoeiristas.

As músicas cantadas nas rodas de capoeira angola atualmente abordam diversos temas relacionados à própria capoeira: suas origens africanas e eventos históricos a ela associados (como a escravidão, a perseguição da polícia e atitudes de resistência); o próprio jogo, com a exploração de metáforas animais e relativas dos movimentos da natureza; os instrumentos musicais que compõem a bateria e a memória dos mestres e capoeiristas de renome. Outro conjunto importante são as cantigas de despedida, cantadas no encerramento das rodas.

E ainda, os versos da capoeira expressam com vigor traços fundamentais da sua filosofia: o respeito à hierarquia, a luta do fraco contra o forte, a dissimulação e as ambivalências sempre presentes no jogo da capoeira, etc. De forma geral, pode-se dizer que a capoeira guarda em seus versos parte essencial daquilo que constituem os seus *fundamentos*. O que com frequência se alude como integrando os fundamentos da capoeira pode ser compreendido em aproximação com o que Stanley Tambiah (2018) considera serem as noções cosmológicas principais de uma sociedade, que são incorporadas em suas performances rituais: “aqueles princípios e concepções orientadores que são considerados sagrados, que são constantemente usados como parâmetros, e que são considerados merecedores de se perpetuarem relativamente inalterados” (p. 141).

Há também uma grande influência da literatura de cordel na musicalidade da capoeira, sobretudo em ladainhas que trazem para as rodas de capoeira alguns dos personagens imortalizados pelos versos dos cordelistas, cujas façanhas os aproximam dos antigos capoeiras que causavam pânico nas elites pelas ruas da Bahia e Rio de Janeiro no século XIX (tema que será abordado no capítulo 6). Historicamente, os conflitos sociais dos quais fazem parte os capoeiristas também são expressos na sua poética musical. Mais recentemente, as chamadas pautas identitárias, de raça e gênero, passaram a marcar significativa presença em seus versos. Em suma, as situações cotidianas mais diversas podem ser tema das cantigas de capoeira, como ressaltam os versos de Mestre Boca Rica: *quantas melodias / são coisas que acontecem na Bahia...* Diversos pesquisadores já discorreram sobre as temáticas do cancionero da capoeira, com classificações mais ou menos específicas (Rego, 2015; Diniz, 2010; Diaz, 2006; Sousa, 1998; Larraín, 2005; López, 1997; Reis, 2009; Macedo, 2004). A diversidade dos temas eleitos entre as abordagens, que somente de forma circunstancial dialogam entre si, é um indicativo dos obstáculos que se interpõem a uma classificação que se pretenda exaustiva. E também levanta questionamentos sobre o quanto esse empreendimento seria realmente proveitoso.¹⁸

¹⁸ O uso de figuras de linguagem, por exemplo, pode colocar questões quanto à classificação do tema. O mesmo ocorre em relação à distinção entre o conteúdo estrito dos versos e a função da cantiga nas interações durante a roda (desafio, despedida, etc.).

Os temas percorridos pelo repertório da capoeira se desdobram de muitas maneiras e, na linha do que observou Lévi-Strauss (2004, p. 24) sobre a análise dos mitos ameríndios, “quando acreditamos tê-los desembaraçado e isolado uns dos outros, verificamos que, na verdade, eles se reagrupam, atraídos por afinidades imprevistas”. Além disso, Roger Bastide (1973, p. 48) parece ter razão quando afirma que “o elemento poético africano não consiste na escolha de temas afro-brasileiros, mas na afetividade ou no espírito com os quais certos assuntos são abordados”. Sobre esse ponto, pode-se destacar que a linguagem proverbial é muito presente nas letras das cantigas, o que configura outra característica fortemente expressiva da matriz africana dessa música. De acordo com o filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (Santos, 2019, p. 50),

Deve-se entender que um provérbio, para os africanos e aqueles de literatura basicamente oral, não é visto e compreendido da maneira com que o mundo ocidental o vê e compreende. Para nós, em razão da ausência de material para se escrever no passado, provérbios são princípios, teorias, armazéns de conhecimento, livretos, informações gravadas e, sobretudo, tem "force de loi", força de lei, em circunstâncias jurídicas.

Não seria exagero afirmar que a observação sobre a força de lei se aplica também à capoeira, se considerarmos sob a ideia de “circunstâncias jurídicas” não os tribunais institucionalizados, mas as ocasiões cotidianas em que se avalia alguma conduta de acordo com a ética da capoeira. Com muita frequência, mestres se valem dos ensinamentos das cantigas para orientar tomadas de decisões, legitimar posições assumidas diante de algum ocorrido ou para fazer comentários sobre situações específicas que acontecem dentro e fora da roda de capoeira. Em um depoimento de Mestre João Grande, ao comentar sobre a necessidade de prudência do capoeirista, ele acrescenta: “quem come tudo hoje, amanhã não tem nada. A cantiga: *quebra gereba / quebra tudo hoje, amanhã nada quebra...*”¹⁹. A referência às cantigas costuma surgir, assim, espontaneamente nas falas dos mestres, situando o argumento na esfera, e sob os princípios, da tradição.

Muniz Sodré (1998, p. 44) observa, em relação ao samba, que para além da citação de provérbios, há de forma mais ampla um modo de significação proverbial que se caracteriza pela “constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=l4845mViWrw> (acesso em 02/2021)

e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social”. Isso confere a esses universos musicais o que Sodré compreende pela ideia de *transitividade*. Conforme argumenta,

as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividoss*” (p. 45, grifo do autor).

Pode-se considerar que não somente o conteúdo das letras traduz a experiência vivida como o modo criativo como ele precisa ser constantemente colocado em jogo na roda de capoeira (talvez ainda mais do que no samba) é também a expressão desse saber. Ou seja, há todo um repertório que constitui a memória coletiva da capoeira que é articulado pelo cantador de acordo com os acontecimentos da roda, interagindo com o jogo e com o público. Conforme argumenta Mestre Renê,

a música da capoeira, ela traz todo elemento da religião de matriz africana, da própria capoeira, do samba de roda, da vida, do dia a dia do povo brasileiro, do povo da capoeira pra dentro da roda. E cada música tem sua linguagem pras coisas que tão acontecendo ou vão acontecer. Ou essa mesma música pode ser usada só mesmo pra levantar o astral do grupo.

Por isso é importante para o bom cantador dominar um repertório amplo e variado, pois ele poderá também utilizar a música para interagir com o público e indicar alguma situação inusitada, fazendo comentários sobre o jogo (*o facão bateu embaixo / a bananeira caiu*) ou narrando acontecimentos ao redor (*quem é ele / que chegou agora?*), solicitando alguma situação de jogo ou chamando a atenção de alguém (*miudinho, cuidado / esse jogo de angola é mandingado*), homenageando o parceiro de jogo (*vem jogar mais eu / vem jogar mais eu, mano meu*) ou transmitindo algum recado (*valha-me deus, senhor são bento / buraco véio tem cobra dentro*), etc. Além disso, deve-se evitar a repetição de um mesmo corrido durante a roda. Metáforas e outras figuras de linguagem são bastante recorrentes, muitas vezes contendo “sotaques” (termo mais utilizado no candomblé, refere-se a recados provocativos transmitidos através das cantigas) dissimulados, que dependem de certa iniciação na capoeira para que sejam compreendidos. O historiador Frede Abreu (2005, p. 99) chama a atenção para a relação

dos cantos da capoeira com os cantos de trabalho dos negros carregadores e trabalhadores da estiva (muitos deles capoeiras) na Bahia do século XIX:

Estes versos que compõem o cancionário da capoeira se encaixam em algumas das características encontradas nos cantos dos carregadores: lembranças remotas da África, apurmo de rimas, palavras, sílabas engroladas, entrecortadas, corrupteladas, pedido de cachaças, sons onomatopaicos, sotaques, versos de duplo sentido e de sentido oculto (de fundamento como se diz), cujo código de decifração seria exclusivo dos que estão por dentro.

Desse modo, a compreensão do aspecto dialógico, que insere a música na dinâmica do jogo, muitas vezes demanda um envolvimento mais íntimo com a capoeira, talvez por isso seja pouco evidenciado nos antigos relatos de folcloristas e pesquisadores circunstanciais da capoeira. Contudo, ele foi observado pela antropóloga norte-americana Ruth Landes (2002, p. 152), ao descrever uma roda de capoeira que assistiu em Salvador nos anos 1930, acompanhada de Édison Carneiro, onde jogavam os afamados capoeiristas Samuel Querido de Deus e Onça Preta:

Impertinente, com movimentos bonitos, vagarosos e calculados, Querido deu uma leve cabeçada, sem tirar o chapéu da cabeça, na boca do estômago do adversário, derrubando-o, de modo que ele caiu de cabeça. Então a orquestra estrugiu triunfante:

Zum-zum-zum,
capoeira mata um!
Tiririca é faca de cortá.
Prepar'a barriga pr'apanhá!

Todas essas características levam Mestre Janja a propor pensar a música da capoeira, em suas relações com outras expressões musicais negras, sob a ideia mais abrangente de *rap* (vale observar a sua possível etimologia como sigla de *rythm and poetry*, literalmente, “ritmo e poesia”). A mestra lembra a aproximação da capoeira com o início do movimento *hip hop* nos Estados Unidos, nos anos 1970, ressaltando que geralmente se costuma falar dessa relação apenas a partir da prática corporal da *breakdance*.²⁰ Assim, ela sugere partir

²⁰ Alguns críticos chegam a sugerir que os movimentos dos *B-boys* tenham sido incorporados da capoeira. Conforme a *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, de Yvonne Byone (2006, p. xxi):

O B-boying parece estar relacionado à capoeira, uma das antigas artes marciais Mandinga-Congo praticadas primeiramente na África e mais tarde entre os afro-brasileiros - onde as autoridades proibiram essa forma de arte, temendo seu potencial em facilitar revoltas. Mais tarde, observadores convencionais nos Estados Unidos também considerariam o B-boying uma atividade renegada. Os movimentos do B-boy

de “desde dentro da compreensão do que é rap pra olhar pra música da capoeira”.

Conforme explica:

isso que é chamado de rap e que se expressa através de leituras momentâneas, de desafios etc, você tem vários outros modelos no Brasil. Os repentistas, os emboladores e os capoeiristas. Principalmente no nordeste você tem muito essas práticas. [...] Quando a gente vai ver, por exemplo, os versos da capoeira, onde é que eles estão? Eles estão em tantos lugares, né? Eles estão no jongo, eles estão no samba-chula, eles estão no samba de roda, no candomblé... Então não dá pra você dizer isso é da capoeira e foi pro samba ou isso é... Porque eles são, vamos dizer, construções de sujeitos que fizeram todas essas coisas ao mesmo tempo. Não era: um é profissional capoeirista, outro é profissional sambista, outro é profissional jongueiro. Não, os caras fizeram tudo! Eu olho pro Mestre Tião Carvalho, do nosso grupo, é exatamente isso. É simplesmente um preto da cultura popular. Um mestre da cultura popular. Então ele tem em torno dele essas várias constituições, né? É um pouco isso que eu tenho pensado em começar a refletir, mas é só um começo.

Também há uma forte confluência entre a música da capoeira e o rap ao se colocarem como expressão das lutas e da identidade do povo negro, tornando-se mais politizadas a partir da década de 1980, após a consolidação do movimento negro e o fim da ditadura militar no Brasil. Não se deve, entretanto, subestimar o aspecto político desses cantos desde muito antes, esse é apenas o momento que marca uma inflexão em que a resistência empreendida pelo povo negro passa a ser formulada mais explicitamente nas letras das músicas, como veremos no penúltimo capítulo.

O aspecto da transitividade também ressalta a continuidade entre arte e vida. Segundo Leroi Jones (1963, p. 29), esta dimensão é fortemente expressa pelo caráter *funcional* de toda música africana tradicional, o que teria se tornado estranho à cultura ocidental a partir da secularização da vida, desde o Renascimento:

A música ocidental “séria”, a não ser pela música religiosa inicial, manteve-se rigorosamente “artística”. Ninguém pensaria em conferir qualquer utilização específica às sinfonias de Haydn, exceto talvez o “cultivo da alma”. [...] Na cultura

são muito semelhantes aos da capoeira, com exceção do *backspinning*, que é um movimento original do B-boy. Na capoeira, a roda em que os movimentos ocorrem é idêntica ao círculo dentro do qual os B-boys se movimentam. Além dos movimentos do B-boying, essa arte manteve a ideia de desafio da capoeira, que exige que os participantes compitam entre si, e da mesma forma manteve a difícil postura de parada de cabeça.

africana mostrava-se inconcebível, e continua sendo, que se fizesse qualquer separação entre a música, a dança, a canção, o artefato e a vida do homem ou sua adoração aos deuses. A *expressão* advinha da vida, e *era* a beleza. No Ocidente, porém, o “triunfo do espírito econômico sobre o espírito imaginativo”, como afirmou Brooks Adams, possibilitou o rompimento terrível entre a vida e a arte. Daí uma música que é “música artística”, em distinção àquilo que alguém assobiará durante o amanheço da terra. (p. 29, grifos do autor)

A acidez da crítica de Leroi Jones aponta para o fato de que a distinção entre os estilos de músicas participativas e apresentacionais realizada por Turino não se realiza, no Ocidente, sem a conotação política em termos de refinamento, onde os valores atribuídos às últimas se tornam orientadores da música culta burguesa, dignas de serem apresentadas no espaço ordenado e silencioso dos teatros. “Com a ligeireza dos que se sabem impunes”, denuncia Abdias Nascimento (2018, p. 197), “rotularam de documentos etnográficos ou folclóricos a produção artística africana”, assim considerada como permanecendo “aquém do nível da arte”. É a expressão, no campo da arte, do racismo que Lélia Gonzalez apontava ao nível da linguagem. A constante referência ao berimbau e à bateria da capoeira como instrumentos pobres e limitados²¹, ou os comentários depreciativos sobre as cantigas feitos por quem não consegue ver na simplicidade nada mais do que o simplório, são a extensão deste tipo de pensamento.

Essa oposição se constituirá também como premissa para justificar a repressão às culturas negras que está na base do “genocídio do negro brasileiro”, tal como formulado por Nascimento. Este ponto é demonstrado por Jocélio Teles dos Santos (1997), que analisou a Resolução de 8 de abril de 1840, aprovada pelo Conselho Geral da Província da Bahia, a qual proibia a realização de todo “divertimento estrondoso”, reunindo sob esse termo as mais diversas manifestações culturais afro-baianas. Segundo o autor,

O termo “estrondoso” identificava o som dos urucongos e atabaques dos africanos, e seus descendentes, em oposição ao que na Bahia as elites consideravam como modelo musical, visto que, no mesmo artigo, ficavam isentos de proibição “os concertos, ou tocatas de muzicas, ou cantorias em cazas particulares”. (p. 20)

²¹ Veja-se, por exemplo, a declaração racista de um professor universitário que associa a prática do berimbau à falta de inteligência: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0105200824.htm> (acesso em 07/2021).

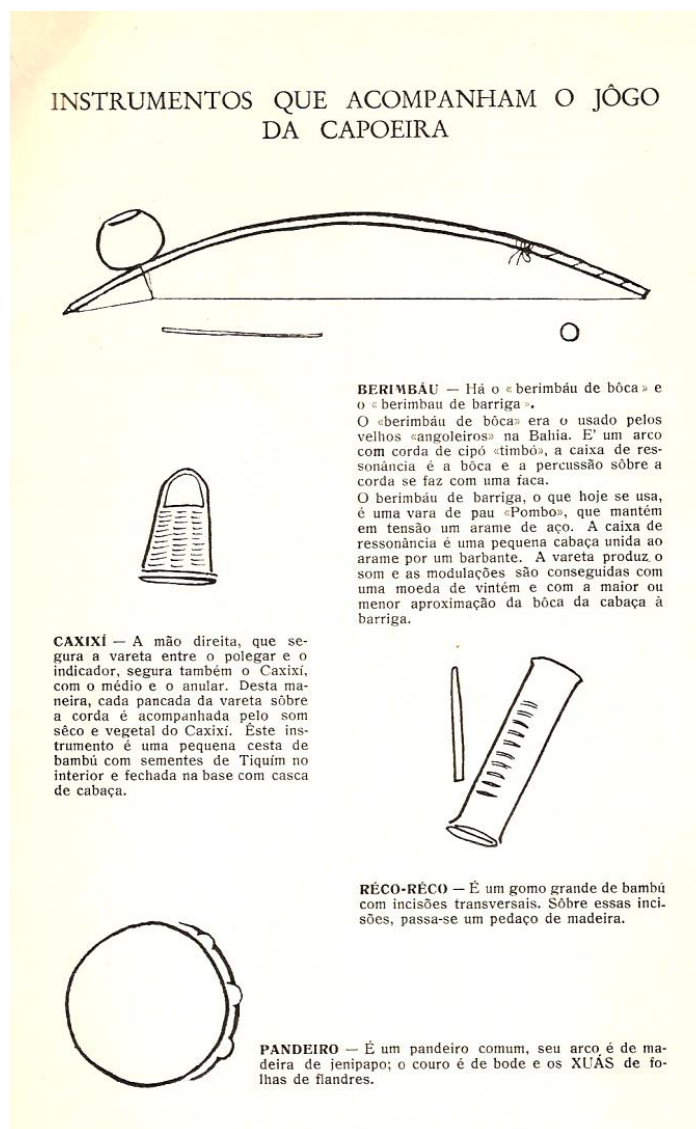
Vê-se como os próprios instrumentos se tornam alvo das perseguições, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos, onde a proibição dos tambores foi tão forte que praticamente aboliu este instrumento das manifestações negras norte-americanas. É possível identificar as raízes que orientam os valores das elites descritos por Santos nas considerações de Platão em *A República*. É sabido que o filósofo confere grande poder à música nessa obra, o que, segundo argumenta Wisnik (2006, p. 102), pode se manifestar de modo agregador, com grande utilidade pedagógica para a organização da *pólis*, ou desagregador e capaz de ameaçar a ordem social, daí resultando a distinção correlata entre, por um lado, as configurações escalares e os instrumentos considerados harmônicos e musicais; e por outro aqueles tomados como barulhentos e perturbadores. Como se pode perceber, um prato cheio para o racismo no pós-abolição.

A FORMAÇÃO DA BATERIA MUSICAL

Basta que se observem alguns registros antigos das rodas de capoeira para percebermos que a bateria musical da capoeira angola nem sempre foi organizada com os oito instrumentos descritos acima. Na verdade, esta formalização parece ter vingado a partir dos anos 1960 e é frequentemente associada a Mestre Pastinha. No seu livro *Capoeira Angola*, publicado em 1964, encontramos: “Os instrumentos que compõe o conjunto são: Berimbau, Pandeiro, Reco-reco, Agogô, Atabaque. Chocalho.” (1964, p. 40). Mestre Boca Rica, seu discípulo, afirma que uma vez questionou Mestre Pastinha sobre a presença de atabaque e agogô na bateria da capoeira angola:

eu perguntei a ele por que que ele usava atabaque e usava agogô.
 Ele falou:
 – Boca Rica, atabaque não é instrumento de capoeira... Agogô é instrumento de candomblé, atabaque também.
 – Por que o senhor bota?
 – Eu boto pra enriquecer a bateria.

De fato, algumas publicações até a década de 1950 descrevem apenas berimbau (acompanhado de caxixi), pandeiro e reco-reco como instrumentos musicais pertencentes à capoeira. É o caso do artista Carybé (1951, n. p.), que assim os apresenta:



Em texto publicado em 1952, a musicista Eunice Catunda descreve a bateria musical no famoso barracão de Mestre Waldemar como sendo composta por dois berimbaus e três pandeiros (1952, p. 16). Em entrevista realizada em 1990, ano do seu falecimento, Mestre Waldemar (2009, p. 46) afirma:

agora nessa moda nova, apareceu o atabaque, mas eram três pandeiros, três berimbaus e um reco-reco. E o instrumento que acompanha o berimbau, pra ajudar o berimbau, o caxixi e tinha o agogô. Depois que colocaram o atabaque em roda de capoeira, mas não tinha isso.

A participação ativa dos angoleiros nos shows folclóricos na Bahia a partir dos anos 1960 (tema que será abordado no capítulo 7), que abriu as fronteiras para a internacionalização

da capoeira, influenciou de diversas formas a prática dos capoeiristas. Emília Biancardi, etnomusicóloga e diretora artística do renomado *Conjunto Folclórico Viva a Bahia*, reivindica para si e ao seu grupo a introdução do atabaque na capoeira, a qual teria sido realizada de maneira circunstancial, devido à presença desse instrumento no palco para as apresentações musicais do candomblé, o que encontra respaldo nos depoimentos de alguns mestres.²² Conforme veremos a seguir, um depoimento de Mestre João Pequeno, um dos principais alunos de Mestre Pastinha, indica a presença do atabaque no CECA já nos anos 1940, o que leva a pensar que a realização dos shows folclóricos deve ter influenciado na popularização do atabaque entre os grupos, não na sua incorporação à capoeira.

Em *O brinquedo da capoeira*, texto de 1942, o musicólogo Renato Almeida descreve uma roda de capoeira angola observada em Santo Antonio de Jesus (sua cidade natal, no Recôncavo Baiano) no início do ano anterior. Sobre a bateria, escreve: “Durante o jôgo, houve sempre cantoria e o instrumento predileto é o berimbau, havendo ainda pandeiros e ganzá. (...) Êsse instrumental primitivo e batidos de mãos acompanhavam as cantigas” (1942, p. 157)²³. De acordo com o dicionário Houaiss (2009), ganzá é outro nome, utilizado na Bahia, para reco-reco, o que também é sugerido pela descrição que o autor faz do instrumento, embora se trate de um instrumento confeccionado com fricção metálica, e não em bambu, como são geralmente feitos atualmente (e já retratado dessa forma por Carybé)²⁴. Almeida ressalta ainda a ausência da utilização de caxixi pelos tocadores de berimbau, como havia sido observado por Manuel Querino décadas antes²⁵. É interessante ainda a referência às palmas, hoje em dia ausentes nas rodas de capoeira angola, exceto circunstancialmente.

²² Conforme entrevista de Emília Biancardi pro canal *Nós Transatlânticos* em 2017, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yP3_f5kD48k&t=430s. Mestre Nô, por exemplo, também credita aos shows folclóricos a introdução do atabaque na capoeira, conforme depoimento a Magalhães (2012, p. 99).

²³ A mesma referência é feita por Câmara Cascudo (s/d, p. 241), no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, cuja primeira publicação é de 1954. Entretanto, analisando as suas referências, parece provável que ele tenha se baseado no texto de Renato Almeida.

²⁴ “O ganzá é o mesmo instrumento dêsse nome, geralmente conhecido e que deriva do maracá indígena, mas uma caixinha de 0,18x0,09 e 0,04 de altura, tendo na parte superior três orifícios, e atravessada, horizontalmente, por uma arame grosso enroscado. O tocador fricciona o arame com um pedaço de ferro, onde estão enfiadas, de modo a tilintar, cápsulas de garrafas de cerveja.” (Almeida, 1942, p. 157).

²⁵ Querino (1955, p. 75) não usa o termo caxixi, mas refere-se a “uma pequena cesta contendo calhaus, chamada *gongo*”, utilizada pelo tocador do berimbau.

Importante ressaltar que muitos registros textuais foram escritos a partir de uma única observação, como os textos de Almeida e Catunda, acima, e por isso é preciso precaução para qualquer tipo de generalizações. Édison Carneiro é menos específico em sua descrição: “forma-se a roda com orquestra de berimbaus, pandeiros e chocalhos, *mas somente o berimbau é imprescindível*” (1975, p. 10, grifos do autor). Certamente, enquanto prática popular, muitas experimentações devem ter sido realizadas com a instrumentação da capoeira, variando o número e a natureza dos instrumentos de acordo com as contingências da época, até que a formação atual triunfasse. Mesmo Mestre Pastinha parece tê-las empreendido consideravelmente em sua academia. É o que se pode perceber pelo relato de um dos seus principais discípulos, Mestre João Pequeno, em uma entrevista em que foi questionado sobre a presença de pandeiros e atabaque nas rodas de capoeira na época do seu ingresso, que ocorreu por volta dos anos 1940. Diz o mestre:

Quando eu cheguei na capoeira, já existia esses instrumentos. E lá na academia de Seu Pastinha, tinha pandeiro, atabaque, reco-reco, tinha o agogô e ele ainda batia castanhola. Tinha aquela cabaça de... eu tenho, até comprei uma lá, aquela cabaça, não sei como é, acho que chama “axixi”, nem sei o nome daquilo... [risos]²⁶.

Em relação ao último instrumento citado por Mestre João Pequeno, acredito ser provável que ele se referisse ao *agê*, instrumento utilizado em alguns cultos afro-brasileiros que consiste em uma cabaça trançada com miçangas. O instrumento integra a bateria em uma roda de capoeira, no documentário *Veja o Brasil: Capoeira Angola*, produzido por Alceu Maynard Araújo para a TV Tupi, realizado com Mestre Pastinha e seus alunos do CECA por volta de 1952.



²⁶ Depoimento disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NmCI81XIK3w> (acesso em 04/2021).

Quanto às castanholas, é conhecido – e um tanto polêmico, pela ausência de registros – entre os capoeiristas o fato de que elas tenham sido utilizadas por algum tempo no CECA, o que geralmente se atribui à possível influência sobre Mestre Pastinha da cultura espanhola, já que essa era a nacionalidade do seu pai. Em uma entrevista concedida a Janice Marie Smith, em 1960, Mestre Canjiquinha, após apresentar os instrumentos utilizados por ele na capoeira angola – berimbau, pandeiro, reco-reco e agogô –, acrescenta: “tem outros instrumentos também, pra capoeira. Como tem a viola, como tem a castanhola, né? Mas esses instrumentos eu não uso, é pra quem já tá velho. Eu tô moderno, não preciso usar” (Smith, 1960)²⁷. É significativo que ele escolha citar estes últimos em detrimento do atabaque, mesmo que não tivesse o costume de utilizá-lo em suas rodas.

Já no que diz respeito à viola, certamente o mestre não se refere ao berimbau que recebe esse nome, mas ao instrumento assim conhecido externamente à capoeira, pois há vários relatos antigos sobre a presença deste instrumento nas rodas de capoeira da Bahia. É o caso de Antonio Vianna (1979), que descreve, em suas memórias sobre os “valentes de ontem”, a prática dos capoeiras: “Formada a roda, ampla e curiosa, de gente de todas as classes e castas, os compassos musicais do pandeiro e da viola, do canzá e do berimbau, instrumentos indispensáveis ao ritmo dos exercícios” (p. 9). Mestre Boca Rica me confirmou que a presença de viola nas rodas de capoeira era recorrente antigamente, e lamentou: “hoje em dia os violeiros tão morrendo tudo, se acabando”. Ele lembrou do Mestre Azulão, falecido recentemente, que gravou o disco *Viola Angoleira* (2008), juntamente com Mestre Cabello e Mestra Tisza, o único mestre que tenho conhecimento de ter o hábito de tocar viola nas rodas de capoeira angola modernas.²⁸ Em seus manuscritos, Mestre Pastinha questionava: “falando em capoeira, nunca mais vi jogar com viola, por quê? Há tocadores, mas perdeu o amor a este esporte, mudaram a ideia.” (Decâncio Filho, 1996, n.p.). Macedo (2004, p. 32) argumenta, também com base em depoimento do Mestre Boca Rica, que o preconceito em relação à capoeira pode ter

²⁷ Áudio disponível em https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2008_008_001_24/.

²⁸ Tive a oportunidade de assisti-lo em um evento de capoeira angola no Rio de Janeiro, em 2012. Além dele, somente em ocasião circunstancial presenciei a viola sendo tocada numa roda de capoeira, em outro evento ocorrido na mesma cidade, em 2016, que contava com a presença do renomado Mestre João Grande (também discípulo de Mestre Pastinha, que fazia par com Mestre João Pequeno). Na ocasião, ele solicitou a uma tocadora de viola presente que participasse das rodas com o seu instrumento.

levado os violeiros a se afastarem dessa prática, que até os anos 1930 permanecia proibida no Brasil.



A disposição dos instrumentos na bateria, bem como o toque específico utilizado em cada um deles, varia de acordo com cada casa ou linhagem de capoeira. Em todas elas, os três berimbaus ficam posicionados lado a lado. Mas independente de qual seja a disposição adotada, ela costuma ser rigorosamente observada pelos grupos nas suas rodas, pois indica o pertencimento a uma linhagem específica. Conforme explica Mestre Renê,

A bateria certa é aquela que o seu mestre, da sua linhagem de capoeira, disse que tá certo. Se o seu mestre disse que é aqui que tá certo, é. Se seu mestre disse que tá errado, mas você quer fazer a do Youtube porque a do Youtube é mais bonita, mais organizada, aí a bateria tá errada. Aí já é outra pegada, é uma outra história.

– Perde o fundamento?

Perde o fundamento, perde tudo. A bateria não tem vida! (...) Eu não posso pegar, por exemplo, colocar o Gunga no meio dos três berimbaus, dos dois berimbaus, da Viola e do Médio, isso não tem nada a ver com o meu mestre. Mas se eu fosse aluno do Mestre João Grande eu faria. Porque o João Grande faz isso, daí eu teria que fazer. Eu faço desse jeito [com o Gunga na ponta] por conta que o meu mestre fazia desse jeito. E eu não tenho autoridade pra mudar. O dia que eu me tornar um ancião da capoeira talvez eu até troque, mas agora eu não tenho essa autoridade não [risos].

A formação da bateria, juntamente com a ladainha de abertura, seguida da louvação e o caráter responsorial dos corridos, são os elementos mais expressivos dos fundamentos

musicais da capoeira, aqueles que se considera não poderem ser alterados arbitrariamente sem que se produzam efeitos significativos. Um aspecto relevante a perceber na fala do mestre, acima, é que os fundamentos não constituem valores absolutos, eles são sempre relativos ao saber transmitido pelo elo da ancestralidade, que é por onde passa o axé, a força vital. Essa estrutura, retomada a cada roda de capoeira angola através dos tempos e ao redor do mundo, conectadas pelas antenas dos berimbaus, aproxima a roda de capoeira dos cultos realizados no âmbito das religiões afro-brasileiras e são ressaltados pelos capoeiristas sempre que se aborda o aspecto ritual da capoeira.

“O RITO, QUE TAMBÉM SE JOGA”

A roda de capoeira angola costuma ser definida pelos capoeiristas e pesquisadores como constituindo um *ritual*. Conforme observa Heloisa Gravina (2010, p. 143),

No plano empírico, a roda de capoeira é comumente referida pelos praticantes como um ritual. No plano analítico, sua dimensão ritualizada é facilmente reconhecível pela repetição de uma sequência ordenada dos acontecimentos – a bateria que inicia, os cantos que começam invariavelmente pela ladainha, seguida das louvações e dos corridos, o jogo que tem início e fim sempre no pé do berimbau, etc –, referenciada numa cosmologia partilhada (traduzida pela ideia de uma "matriz africana"). Criase assim o que Victor Turner, Stanley Tambiah e outros autores chamaram de “*tradition-like effect*”, a sensação de que uma coisa sempre aconteceu daquela forma.

As pesquisas acadêmicas, com bastante frequência realizadas por capoeiristas, geralmente tomam a roda de capoeira a partir das teorias sobre ritual e performance desenvolvidas por Victor Turner e Richard Schechner (Barão, 1999; Simões, 2006; Silva, 2010; Tamplenizza, 2020). Menos atenção tem recebido a abordagem performativa sobre os atos rituais de Stanley Tambiah (2018), especialmente as considerações que o antropólogo tece a partir das teses de Austin sobre os atos de fala, que abordarei no capítulo seguinte.²⁹ Um ponto a destacar é que, a exemplo do excerto acima, os aspectos relacionados à musicalidade sempre ganham destaque nas descrições da roda de capoeira enquanto ritual. Nesse sentido, Maria Eugênia Dominguez (2010, p. 5) argumenta que

²⁹ Para uma análise do ritual da roda de capoeira angola que privilegia a abordagem performativa de Tambiah, ver Gravina (2010).

“na roda de capoeira angola é a música, ou os diferentes tipos de música, que pautam a sequência que ordena o ritual”.

A ladainha de abertura, a passagem pela louvação até chegar nos corredos, sempre nessa ordem, e os cantos de despedida que anunciam o final; mas também o envolvimento do público respondendo o coro, os fundamentos contidos nas letras das cantigas, a formação rigorosa da bateria, os toques ancestrais utilizados nos instrumentos e a ideia de que eles estabelecem conexões com energias sobrenaturais, todos esses são aspectos que conferem à roda de capoeira angola características do que geralmente se compreende pela ideia de ritual na antropologia. Conforme Amaral e Silva (2009, p. 372), “no candomblé a música não é um momento entre os demais. Todos os momentos rituais são, em essência, musicais. Assim, para que os deuses estejam entre os homens ou para que estes ascendam aos deuses é preciso cantar”. Na capoeira, a compreensão da roda como ritual geralmente ocorre em analogia com os cultos afro-brasileiros. Mestre Rogério argumenta:

E a função dela é de abrir o ritual da roda. A função da reza, da ladainha. (...) Num primeiro momento a cantoria da ladainha, ela é a parte principal, ela é a abertura. Igual se você for candomblé, o cara vai tocar primeiro pra exu, depois vai ter o alujá, que é a roda com todo mundo, e depois a noite é de quem, a festa é de qual orixá? Aí vai tocar pra aquele orixá. Assim é o ritual, né? Se você abrir o candomblé sem tocar pra exu, já vai dar ruim, né, no seu candomblé. Na capoeira também tem essa mesma circulação dessa energia, né?

Conforme lembra Mariza Peirano (2003, p. 9), “[a] compreensão do que é um ritual não pode ser antecipada. Ela precisa ser etnográfica, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo junto ao grupo que ele observa.”. Esta observação deve evitar tomar algumas considerações gerais sobre os rituais como imediatamente válidas para a capoeira. O caminho inverso é sempre mais produtivo, isto é, enriquecer a categoria antropológica de ritual pela compreensão de como ela é articulada no interior dos grupos. Mas este é um trabalho minucioso e requer uma dedicação específica que escapa aos objetivos desta pesquisa. Interessa aqui, sobretudo, compreender a importância que se costuma conferir ao aspecto ritual da roda para a compreensão da capoeira angola, tendo em conta a analogia corrente com os cultos dos terreiros e o protagonismo que a música assume nesse processo.

Em uma conhecida passagem de *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (2008) elabora uma distinção básica entre ritual e jogo. Para o autor, o jogo é definido por um conjunto de regras que “tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas”, enquanto o rito seria uma espécie de “partida privilegiada” que “resulta em um certo tipo de equilíbrio entre os dois campos” (p. 46). Assim, ele argumenta:

O jogo aparece, portanto, como *disjuntivo*: ele resulta na criação de uma divisão diferencial entre os jogadores individuais ou das equipes, que nada indicaria, previamente, como desiguais. Entretanto, no fim da partida, eles se distinguirão em ganhadores e perdedores. De maneira simétrica e inversa, o ritual é *conjuntivo*, pois institui uma união (pode-se dizer aqui, uma comunhão) ou, de qualquer modo, uma relação orgânica entre dois grupos (que, no limite, confundem-se um com a personagem do oficiante, o outro com a coletividade dos fiéis) dissociados no início. (p. 48)

Na perspectiva de Lévi-Strauss, o jogo parte de uma simetria decorrente da validade das mesmas regras para os rivais, enquanto uma assimetria é engendrada pelo evento e “decorre inevitavelmente da contingência dos fatos, dependam estes da intenção, do acaso ou do talento” (p. 48). No ritual ocorreria o inverso: uma assimetria pré-concebida entre iniciados e não iniciados seria desfeita ao longo do processo, que consiste “em fazer passarem todos os participantes para o lado da parte vencedora, através de fatos cuja natureza e ordenação têm um caráter verdadeiramente estrutural” (*idem*). Essa distinção lévi-straussiana pode ser confrontada com a oposição estabelecida, num nível equiparável de abstração, pelo poeta e ativista quilombola Antonio Bispo dos Santos (2019, p. 31-32) entre as manifestações culturais dos “povos eurocristãos monoteístas” e aquelas oriundas do que designa “povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas”. A descrição concisa e abrangente justifica a citação um pouco longa:

As manifestações culturais dos povos eurocristãos monoteístas geralmente são organizadas em uma estrutura vertical com regras estaticamente pré-definidas, número limitado de participantes classificados por sexo, faixa etária, grau de habilidade, divididos em times e/ou equipes, segmentadas do coletivo para o indivíduo (onde o talento individual costuma ser mais valorizado que o trabalho em equipe) e em permanente estado de competitividade. As competições são praticadas em espaços delimitados e arbitradas por um juiz, aos olhos de torcedores e simpatizantes que devem participar com vaias e/ou aplausos.

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias

e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolve de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade).

Bispo dos Santos acrescenta ainda que cada um dos casos leva em consideração o indivíduo de forma diferente. As primeiras o concebem de forma segmentada, enquanto as últimas trabalham o indivíduo de modo integrado. O autor exemplifica com uma comparação entre os princípios organizativos do futebol e da capoeira:

O jogo de futebol é regido por regras estáticas e pré-definidas, onde vinte e duas pessoas jogam, uma pessoa julga e milhares de pessoas assistem. Pode ocorrer que entre as pessoas que assistem exista alguém que jogue melhor que uma das vinte e duas pessoas que estão jogando. Mesmo assim dificilmente esse alguém poderá entrar no jogo.

Numa roda de capoeira, regida pelos ensinamentos de vida, podemos ter cinquenta pessoas jogando, uma pessoa ensinando e pouquíssimas assistindo. Entre as poucas pessoas que assistem pode haver alguma que nunca viu a capoeira. No entanto, se esta quiser, ela pode entrar na roda e jogar. (p. 32)

É significativo que o exemplo escolhido pelo autor coloque em oposição duas manifestações culturais concebidas sob os domínios do jogo. É como se Bispo retomasse os termos da oposição de Turino, acima, considerando-os como a performatização, em cada caso, da cosmopolítica própria ao povo do qual faz parte. Em Lévi-Strauss, fica evidente que o autor se refere, na forma como opõe o jogo ao rito, aos jogos competitivos modernos, que se pode conceber como pertencendo às práticas desportivas, pois ele não deixa de admitir que os rituais comportam uma dimensão que pode ser compreendida como sendo também jogada. É deste autor (Lévi-Strauss, 2008, p. 46), inclusive, a expressão (que parece provir da capoeira) que dá título a esta seção.

A articulação entre jogo e cultura é a preocupação fundamental do historiador holandês Johan Huizinga na obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (2014), que inaugurou um novo campo de investigações sobre o jogo, ainda nos anos 1930. O livro busca um diálogo com a antropologia, que, segundo o autor, havia dedicado pouca

atenção ao conceito de jogo. No terceiro capítulo, Huizinga dedica várias páginas à investigação de estudos clássicos da antropologia sobre rituais, como o *potlatch* e o *kula*, conceituando-os como jogo. Adiante, o autor chega a considerar que “todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo” (p. 178).

O objetivo principal de Huizinga é demonstrar o aspecto lúdico da cultura, tomando a ideia de lúdico pelo sentido específico daquilo que é relativo ao *jogo* (do latim, *ludus*). Com isso, ele dedica cada capítulo a investigar a relação entre o jogo e outra esfera da cultura (o direito, as artes e as ciências, a filosofia, a guerra, etc.). Em alguma medida, os capoeiristas se aventuram em um empreendimento equivalente quando articulam o saber da roda de capoeira com a roda do mundo, pois a compreensão das relações sociais sob o ponto de vista do jogo da capoeira é a base da cosmopolítica angoleira. Com muita frequência os capoeiristas descrevem as mais diversas situações sociais (como as abordadas por Huizinga), sobretudo aquelas que envolvem relações de poder, metaforizadas pelo jogo da capoeira. Conforme observa Abib (2017, p. 171),

Temos, dessa forma, um aspecto político fundamental do jogo de capoeira, interpretado enquanto um enfrentamento indireto entre os dois capoeiras. A capoeira torna-se, assim, uma refinada metáfora da luta social, um espaço onde são construídas inúmeras situações de enfrentamento indireto, onde os sujeitos em disputa com o poder dominante, dançam, jogam e dissimulam, aguardando o momento certo para aplicar o golpe inesperado e certeiro.

A compreensão ampla da esfera do jogo faz da abordagem de Huizinga, a qual alguns pesquisadores recorrem eventualmente, um campo fértil para pensar a capoeira angola. Com a ideia de *homo ludens*, Huizinga busca, assim, chamar a atenção para o jogo como aspecto fundamental das atividades humanas. Seu livro inicia com as seguintes palavras:

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens. (p. 3)

Na tradução brasileira, tomada aqui como referência, é introduzida nesse ponto uma Nota do Tradutor explicando o obstáculo colocado pela língua portuguesa que o obrigou a

traduzir um mesmo termo ora como *jogar*, ora como *brincar*, enquanto nas principais línguas europeias isso não ocorreria, uma vez que “*spielen, to play, jouer, jugar* significam tanto jogar como brincar” (p. 3). Como resultado, tem-se o sacrifício da exatidão, na tradução, de “uma unidade terminológica que só naqueles idiomas seria possível” (*idem*). Muito significativamente, entretanto, a capoeira – ou, antes, o “pretoguês”, conforme formulou Lélia González (1988, p. 70) – possui um verbo bastante corriqueiro, utilizado para se referir à própria prática, no qual a referida unidade terminológica poderia ser mantida: *vadiar*. A ideia de vadiação é o que faz da capoeira uma prática orientada por “valores participativos”, que permite a união de capoeiristas em diferentes níveis de aprendizado se encontrarem na roda para uma brincadeira, sem perder o espírito obstinado do jogo. Mestre Marrom explica:

O Mestre João Grande, ele fala: “o pessoal da outra capoeira joga, o angoleiro não joga, o angoleiro vadeia”. Que é fluir, deixar o corpo fluir, ter um sorriso... Ao mesmo tempo que tem uma pegada que se dá, mas essa pegada não é pra te destruir, essa pegada é pra fazer você evoluir, não é? A gente não joga destruindo o outro, a gente joga desconstruindo. Desconstruir é uma coisa, destruir é outra. A destruição é [isso e] acabou, e a desconstrução não, eu desconstruo pra você reconstruir. Então não tem fim, porque você me desconstrói, eu saio e desconstruo de novo, desconstruo você e você vai saindo, entra...

E tampouco a ideia de jogo entre os capoeiristas, e entre os angoleiros especialmente, pressupõe a grande divisão entre cultura e natureza, como atesta a frequente referência aos movimentos naturais (o mar, o vento) e dos animais nas cantigas de capoeira, que também inspiram os nomes de alguns golpes (como o emblemático “rabo de arraia”). Vejamos esses versos de Mestre Cabecinha (1940, f. 8):

No dia que eu amanheço
com vontade de jogar
dou vinte pulo pra cima
caio no mesmo lugar
viro cobra de cipó
viro cobra de coral
dou dentada venenosa
doutor não pode curar

Esse ponto é ressaltado pelas narrativas acerca do *engolo* – manifestação cultural de origem angolana, com movimentação semelhante à capoeira (Assunção, 2020) – que buscam situar a origem da capoeira nos movimentos realizados pelas zebras. No documentário *Jogo de Corpo* (2014), dirigido por Mestre Cobra Mansa e pelo historiador

Mathias Assunção, que visitaram aldeias no sul de Angola onde vivem antigos praticantes do engolo, o mestre comenta o depoimento de um desses anciãos: “Muito interessante foi a forma como Kahani descreveu o n’golo: como o vento batendo numa árvore, ela tem que se dobrar. Então isso aí a gente vem falando na capoeira há muito tempo...”³⁰.

Tudo isso nos leva a concluir que a ideia de jogo, não menos do que a de ritual, demanda também uma compreensão etnográfica. Certamente, se considerarmos o espírito da capoeira angola, o próprio jogo comporta muito mais das características que Lévi-Strauss, na distinção acima, confere aos ritos do que aos jogos. Consideremos, por exemplo, um jogo entre um capoeirista experiente e um novato, ou uma criança. A assimetria pelo diferencial de vivência e habilidade é pré-concebida ao pé do berimbau. Mas é a própria dinâmica do jogo, da ludicidade, que pode trazer o equilíbrio entre ambos, que passam para a “parte vencedora” pela realização de um jogo que não somente satisfaz cada um dos jogadores, mas, numa performance festiva, anima os capoeiristas e intensifica o axé da roda. A possibilidade de que aquele que tenha maior experiência se destaque em sua performance não é tão mais provável quanto seria em jogos competitivos, já que se costuma valorizar muito mais o jogo do angoleiro que supera as expectativas do público diante do seu nível de aprendizado do que aquele que se empenha em apenas dominar um adversário cujo diferencial de habilidade é antecipadamente notório. Muniz Sodré (2017, p. 131), ao definir o axé pela ideia de *potência*, recupera a diferenciação deleuzeana entre dois tipos de hierarquia. Segundo Deleuze (2009, p. 68),

Há uma hierarquia que mede os seres segundo seus limites e segundo seu grau de proximidade ou distanciamento em relação a um princípio. Mas há também uma hierarquia que considera as coisas e os seres do ponto de vista da potência: não se trata de

³⁰ Consideremos ainda as palavras do renomado Mestre João Grande, sobre o aprendizado na capoeira:

Você agora tá aprendendo devagarinho, quando você tiver bem você vai olhar a cultura, olha o que estou dizendo, você vai pro mato olhar no mato assim, ver fazer um movimento no mato, você faz o movimento também. Vê um bicho fazendo um movimento você faz um movimento também. Vê um peixe fazendo um movimento você faz o movimento daquele peixe. O peixe vai lá e volta, não volta? A cobra vai lá e não volta em cima pra pegar a pessoa? Tudo daqueles movimentos vai crescendo dentro daquele só. A cobra nasce pequenininha, daquilo ali a mãe não ensina nada, ela vai e faz pela peneira dela. A natureza que dá pra pessoa. A natureza. O rio vai aqui e volta, segue nesta direção. Não vai direto porque não tem lugar pra passar. Tem uma montanha aqui o rio não vai subir reto porque não tem onde passar, procura lugar pra entrar, pra passar. Tem uma formiga no rio num lugar onde não pode passar, ela procura, procura até achar um lugar pra poder sair. Que nem você também. Jogando capoeira você tem a sua capoeira que seu mestre te ensinou e você vai crescendo outra coisa aqui no seu corpo. O que seu corpo pedir você dá a ele. (Mestre João Grande. In: Castro, 2007, p. 200)

graus de potência absolutamente considerados, mas somente de saber se um ser “salta” eventualmente, isto é, ultrapassa seus limites, indo até o extremo daquilo que pode, seja qual for o grau.

Para o autor, a consideração dos seres pela potência é o que permitiu a filósofos como Nietzsche e Espinosa escapar ao platonismo fundante da metafísica ocidental, no qual a Ideia é tomada como princípio transcendente que hierarquiza os seres. Deleuze argumenta que “O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem.” (2011, p. 263). Ou seja, a imagem de Deus opera como o princípio transcendente a partir do qual se julga os seres humanos, hierarquizando-os de acordo com critérios de proximidade ou distanciamento. Em sua filosofia da diferença, Deleuze retoma de Nietzsche a subversão do platonismo como tarefa da filosofia moderna. Não por acaso esses autores recebem atenção especial de Sodré em *Pensar Nagô* (2017), onde o autor propõe o delineamento de uma filosofia forjada na sabedoria dos terreiros, uma “filosofia a toque de atabaques” (p. 88) que se desenvolve sob a esfera privilegiada do acontecimento e da contingência. O axé, o poder de realização, advém do exercício da oralidade e das práticas rituais, e não pela subjugação a princípios morais transcendentais.³¹ Na capoeira, os antigos versos *quem me der também apanha / outro remédio não há* mostram uma reciprocidade que se estabelece na imanência, configurando uma antítese à ideia cristã de oferecer a outra face em busca da maior proximidade a alguma transcendência divina.

Ao contrapor as noções de jogo e de ritual, Lévi-Strauss observa que pode haver a transposição entre eles. Ele fornece o exemplo dos nativos da Nova Guiné, que aprenderam o futebol, “mas que jogam durante vários dias seguidos, tantas partidas quantas forem necessárias, para que se equilibrem exatamente as perdas e ganhas por cada campo” (*idem*, p. 46). Isso significa, para o autor, tratar o jogo sob a lógica conjuntiva do rito. A história da capoeira nos mostra o exemplo inverso: diversos processos de esportivização submeteram a sua prática à lógica competitiva dos esportes

³¹ Conforme José Carlos dos Anjos (2008, p. 89): “O acutá carrega a presença de uma entidade divina de forma diferente da hóstia. A relação entre o material concreto e a divindade é uma relação de imanência e não de transcendência. O acutá não remete para um poder que do além se faz representar num mediador simbólico. O acutá – esta pedra sagrada aqui e agora – já carrega de imediato a totalidade do ser da divindade. Esta pedra sagrada, aqui e agora, é o xangô, o ogum, a Iemanjá”.

e seus princípios disjuntivos. A resistência empreendida pela capoeira angola ocorreu pela valorização dos aspectos rituais e a consequente recusa da introdução de um critério externo, hierárquico, de avaliação objetiva que estabelecesse a divisão entre vencedores e vencidos. A afirmação da capoeira enquanto ritual, outorgando especial destaque à musicalidade, constitui, assim, uma das principais vias de resistência da capoeira angola, onde a malícia, a mandinga, a expressão corporal de toda uma filosofia prática fornecem critérios outros de avaliação dos jogadores por sua própria potência, sempre subordinados ao acontecimento da roda.³² O jogo deve expressar a sabedoria transmitida pela ancestralidade, pelos mestres, e não a submissão aos critérios objetivos de um juiz. Na capoeira, “cada jogo é um jogo”, diz-se. E também “cada casa é um caso”, como se costuma dizer sobre os terreiros.

³² Conforme argumenta Zonzon (2017, p. 23): “Sem dúvida, o que caracteriza a nova tradição da capoeira angola é a ênfase no ritual da roda, sendo definidos os golpes, os toques, os rituais de início e fim de jogo e as ordens hierárquicas. Esses elementos norteiam as configurações atuais das práticas dos ‘angoleiros’ e são um dos principais marcadores de diferenças com o estilo ‘regional’ ”.

2) JOGO E MÚSICA³³

Devemos considerar a apresentação de uma canção não como uma coisa final, mas como um clima. Ela não será a mesma coisa no domingo seguinte.

(Zora Neale Hurston)³⁴

Essa cobra te morde / Senhor São Bento / olha o bote da cobra... Já foi observado sobre a recorrência de metáforas animais nos versos da capoeira, geralmente em músicas que cumprem a função, nas rodas, de expressar e interagir com a dinâmica do jogo. Argumentei ainda que isso se relaciona com uma ideia de jogo que não se restringe à atividade humana, aspecto abordado também por Joahn Huizinga. O historiador observa que os jogos animais ocorrem “mediante um certo ritual de atitudes e gestos” (2014, p. 3), que inclui proibições de mordidas violentas, fingimentos, etc. Este é um ponto fundamental para que Huizinga determine a primazia do jogo sobre a cultura.

Gregory Bateson (1972) leva mais longe essa constatação. Ao observar as interações animais em um zoológico, o antropólogo teve um *insight* decisivo para o desenvolvimento das suas teorias sobre a “ecologia da mente”, e que exerceu também influência significativa nos estudos da antropologia da performance. O autor percebeu que dois jovens macacos interagem *jogando*³⁵, agindo com sinais que invocavam um combate, embora visivelmente eles não estivessem combatendo. Bateson conclui então que “este fenômeno, o jogo, somente poderia ocorrer se os participantes fossem capazes de algum grau de metacomunicação, isto é, de trocar sinais que transmitiriam a mensagem ‘isto é um jogo’” (p. 179). Partindo para a exploração de várias instâncias do jogo, ele argumenta que alguns jogos não se desenvolvem a partir da premissa de que se está

³³ Algumas das reflexões iniciais e descrições presentes neste capítulo foram publicadas em um pequeno artigo, conforme Pogliã (2020).

³⁴ Citado em Gilroy (2001, p. 214).

³⁵ Me vejo aqui diante do mesmo dilema dos tradutores de Huizinga citados no capítulo anterior. Bateson utiliza a palavra “*playing*”, com grifo, que se subentende, pelo contexto, que se deve à intenção de ressaltar o aspecto de jogo (e não apenas brincar), que é o tema da seção. Talvez “*vadiando*” fosse mesmo uma tradução mais precisa...

jogando, e sim da pergunta: “isto é um jogo?” (p. 182). Bateson acrescenta que essas considerações sobre a atividade de jogar implicam igualmente uma ideia do que não é um jogo.

Há um caso conhecido envolvendo uma desavença entre dois grandes mestres do passado, Mestre Bimba e Mestre Caiçara. Consta que o último teria desafiado o primeiro durante um evento de capoeira. Quando mais tarde os dois entraram na roda, Bimba acertou Caiçara na boca com uma bênção³⁶, fazendo-o sangrar. Ele então protesta: “Mas o que é isso, mestre?”. Ao que Bimba responde: “É pé!”...³⁷ A narrativa provoca o riso porque a resposta de Mestre Bimba configura o que Bergson (1983, p. 33) classifica como um dos pilares da comicidade, isto é, a habilidade de desviar a atenção do público para um aspecto físico de uma pessoa quando o que está em causa é de ordem moral. Ou seja, estava sendo questionada a conduta do mestre, que teria ultrapassado os limites aceitáveis para o jogo (quando Caiçara protesta, é como se dissesse: “isso não é um jogo, já deixou de ser um jogo”), enquanto a fina ironia de Bimba, fingindo ignorar que era o aspecto moral que estava sendo posto em causa, de alguma forma nega que sua atitude tenha sido excessiva.

A história interessa aqui porque explicita que as regras constitutivas do jogo podem ser negociadas entre os jogadores em ação. Nessa perspectiva, as interações no jogo da capoeira também demandam que a todo o momento seja transmitida alguma mensagem corporal comunicando que tipo de interação está sendo proposta. Não exatamente para indicar que se está jogando, mas para de algum modo se estabelecer as regras que vão prevalecer, pois elas são imanentes ao próprio jogo. Porque há sempre a possibilidade de a “maré virar” e um novo jogo, com novas regras, vir a se estabelecer. Assim, a pergunta fundamental a se fazer pode ser esta: qual o jogo que está em jogo? E por meio das interações que realiza com os jogadores, a música participa (ao menos potencialmente) o tempo todo desse processo. Como observou Mestra Janja, é importante “entender que o canto é a terceira pessoa do jogo”. Compreender esse processo é o objetivo principal deste capítulo, no qual busco descrever algumas formas como isso pode ocorrer em diferentes

³⁶ Movimento da capoeira que atinge o adversário com a sola do pé.

³⁷ A história é narrada por Campos (2009, p. 143).

contextos da roda, chamando a atenção para a necessidade de que os cantos sejam compreendidos em ato durante as performances.

Certo é que o aspecto metacomunicativo das interações na roda não é apenas indicial, mas também performativo, o que significa dizer que as interações não apenas informam o tipo de jogo que está sendo realizado, ele também é forjado por elas. Nessas interações, sinais podem ser emitidos não só para mostrar, mas também para dissimular o jogo que se pretende realizar, de modo que a própria expressão metacomunicativa é envolvida pelo espírito do jogo. Em suma: o jogo precisa ser experimentado, negociado. Mestre Cobra Mansa argumenta:

às vezes o cara dá um golpe em você e você ainda fica assim, em dúvida. “Será que o cara queria me acertar mesmo, ou será que foi eu que vacilei? Ou ele queria só testar?”, sabe? Fica naquela dúvida. E se você for falar com o cara, o cara vai dizer: “não, que isso, cara? Não queria não, só soltei o golpe, você que não saiu”. Mas depois num outro papo ele vai dizer: “porra, eu dei nele” [risos]. [...] você nunca vai saber a verdadeira intenção, o que o cara realmente queria, você não vai saber. O que tá lá “no íntimo do capoeirista”, que nem falava o Mestre Pastinha, o que tá lá no íntimo dele, ele não vai falar.

Percebe-se a presença de uma ética voltada para a dissimulação na qual se opera o ocultamento e a revelação de intenções de acordo com o jogo concreto das relações sociais, também expressa nas narrativas sobre a origem da capoeira enquanto luta disfarçada de dança sob os olhos do feitor. Vale lembrar, com Huizinga (2014, p. 14), que o jogo comporta sempre uma dimensão de ilusão, “palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*)”. Esse caráter de dissimulação comporta também uma dimensão estética. Ao se referir à mandinga na capoeira, Scott Head (2004) cita, muito apropriadamente, um comentário de Michael Taussig sobre os rituais mágicos de cura, segundo o qual a “verdadeira habilidade do praticante reside não em um hábil ocultar, mas na hábil revelação de um hábil ocultar” (Taussig, 1998, p. 222 *apud* Head, 2004, p. 195-196).

Da mesma forma como ocorre a dissimulação dos golpes na roda de capoeira (*a rasteira entrou / o malandro caiu / lá na roda ninguém viu...*), tampouco se pode saber das reais motivações que atuam no íntimo dos cantadores. Todo o capoeirista com uma experiência mínima e atento a essas questões já saiu de alguma roda se perguntando sobre as intenções

do cantador em relação ao seu jogo. E o benefício da dúvida pode ser explorado pelos capoeiristas, como observa, ainda, Mestre Cobra Mansa:

tem um outro lado que se perdeu na capoeira que é esse lado provocativo, né? Que eu falo com as pessoas, tem músicas que são músicas provocativas. O cara já canta para te irritar mesmo, sabe? Assim, ele ganha o jogo antes de começar o jogo. E aí pode ser uma ladainha, pode ser um corrido... E tem outras que é brincadeira, né? A mesma música provocativa, ela pode ter um tom de brincadeira. [...] Então, antes de jogar – antes de jogar! – você já desequilibrou o cara mentalmente. Ainda nem começou o jogo, mas mentalmente você já botou ele meio em dúvida.

Se o mestre chama a atenção para o fato de que essa dimensão agonística da música vem se perdendo (ele nem sempre foi tão assertivo quanto na fala acima sobre a perda ter se consumado), mais raro ainda é a ocorrência de desafios cantados em que dois cantadores alternam quadras provocativas, semelhante aos cantos dos repentistas ou dos partideiros. Nessas ocasiões, o improviso é sempre muito valorizado, como indicam os versos: *você pra cantar imagina / eu canto sem imaginar...* Presenciei poucas vezes esse tipo de disputa nas rodas de capoeira angola, mas argumenta-se que era uma prática frequente no passado.³⁸ De acordo com Mestra Janja, esses desafios cantados são realizados às vezes no grupo Nzinga. Conforme argumenta:

Isso aí é o improviso, é o supprassumo do cantador de capoeira. Porque nós não somos cantores, nós somos cantadores. Então isso é o supprassumo. A arte do improviso, do desafio... Na mesma música, você fica ali às vezes uma noite inteira. Às vezes a gente faz muito de dois, às vezes quando tá Plínio a gente faz de três, se tá o Jogo de Dentro... a gente faz de vários! Você pode botar as pessoas que tão na bateria dentro do desafio. Porque ali, o negócio é aprender a ouvir o que o outro tá falando, que sotaque ele tá mandando pra você. Isso é muito antigo, isso é muito bonito, isso precisa ser recuperado por mais grupos.

Com muita frequência os mestres anunciam um flagrante esmorecimento da malícia nas rodas de capoeira modernas, que se verifica tanto no canto quanto no jogo. Muitas vezes me foi observado durante a pesquisa, e não é difícil perceber isso nas rodas de capoeira em geral, que nem sempre aqueles que assumem o canto manifestam significativa preocupação com o jogo ou com o que se passa no entorno. Por outro lado, não são raras

³⁸ Lewis (1992, p. 171-172) narra uma única ocasião em que presenciou essa ocorrência em rodas de capoeira durante sua pesquisa, no início dos anos 1980. Nos últimos anos, assisti algumas vezes esse tipo de desafio sendo puxado pelo Contramestre Rafael Xicarangoma, destacado cantador da capoeira angola.

as críticas ou expressões de surpresa e reprovação quando uma música parece inadequada para o momento. Também pude observar que alguns capoeiristas fazem essa conexão apenas circunstancialmente, quando querem transmitir alguma mensagem específica. De qualquer forma, ainda que menos expressiva nas rodas do que se poderia desejar, é possível assistir à presença desse longo aprendizado que constitui o desenvolvimento da malícia, especialmente na performance dos mais velhos, quando se percorre as rodas de capoeira angola (e também o contraste que elas em geral revelam quando comparadas aos estilos mais esportivos). As descrições realizadas ao longo desta tese, inclusive, pretendem mostrar isso. É para esse saber, pautado na prática dos capoeiristas de antigamente, salvaguardado pelos mais velhos que com eles aprenderam e perseguido e admirado por capoeiristas que já acumulam uma experiência mais ou menos significativa, que volto o meu interesse nas linhas que seguem.

A etnografia realizada por J. Lowell Lewis (1992) foi talvez o primeiro trabalho (e um dos poucos) a voltar a sua atenção com mais cuidado para a relação entre a música e o jogo na roda de capoeira. Através de uma série de exemplos, Lewis sublinha que os significados dos corridos da capoeira angola devem ser compreendidos sempre em relação ao contexto em que são cantados. Conforme observa, esses cantos podem ser executados em resposta a certos acontecimentos na roda ou com a intenção de provocá-los (p. 163). O Contramestre Leandro Bicicleta é um daqueles cantadores que costumam chamar a atenção pela forma como conseguem manter o canto permanentemente entrelaçado aos acontecimentos da roda, lançando mão de improvisos bastante perspicazes. “Eu canto pra louvar o jogo”, afirma. Quando questionado sobre as motivações para a condução do canto na roda de capoeira, ele explica:

São várias. É o jogo; é uma situação que às vezes tá acontecendo na roda, e às vezes as pessoas não estão percebendo, sabe? Às vezes a roda não tá interagindo bem com o canto, às vezes você percebe que o mestre da roda tá insatisfeito com alguma coisa... Às vezes você tem uma demanda com alguém que tá ali na roda, e aí você quer jogar uma letra. E aquilo que eu falei, tem a parada do teu sentimento também. E o canto é pra tudo, o canto ele tem uma função social. O canto, ele informa, né? Ele forma e ele informa. Pra quem tá atento, pra quem tá ligado...

Huizinga já observava que em todo jogo há sempre “alguma coisa ‘em jogo’” (2014, p. 4) e, como se pode perceber na fala acima, uma multiplicidade de coisas está sempre em

jogo nas rodas de capoeira. Pode-se afirmar, assim, que uma habilidade dos bons cantadores reside em, mais do que “cantar o jogo”, cantar o “em jogo”, esteja ele vinculado ou não ao jogo corrente. E mais do que isso: o canto também pode colocar em jogo outros elementos até então ausentes ou presentes apenas virtualmente, por meio de solicitações aos jogadores, desafios, evocações etc. Esta é, na verdade, uma característica presente em várias outras culturas musicais afro-brasileiras, como o samba de roda ou o jongo. Na capoeira, a inter-relação da música com o jogo reforça a necessidade de uma atitude diligente do cantador para que alguns parâmetros sejam observados pelos jogadores. Isso às vezes requer um olhar bastante sensível à dinâmica do jogo, que somente pode ser desenvolvido pela vivência intensa nas rodas de capoeira. “Eu sempre acho que tem muita coisa pra aprender, assim, na condução do trabalho. Mas algumas coisas você vai pegando com o tempo mesmo, com a experiência do olhar, da observação, da interação do que está acontecendo ali no contexto da roda”, afirma Mestre Cristina. A complexidade e sutileza das situações que se configuram nos jogos, bem como os desafios que isso pode apresentar para o cantador, são sintetizadas por Contramestre Bicicleta:

Aí também você tem que ter as sacações, né? Porque às vezes o jogo tá pegado, mas qual é o nível desse jogo pegado? O jogo tá pegado e tá bonito, ou o jogo tá pegado e tá feio? O jogo tá pegado, mas tá leal, ou jogo tá pegado, mas tá a um fio de ir pras vias de fato? Então você tem que saber a hora de você jogar água e você tem que saber a hora de aumentar o fogo.

Se são duas pessoas jogando capoeira que eu sei que são pessoas de muito potencial e a coisa não flui, eu tenho a função social, a responsabilidade de fazer com que aquilo ali, ou pelo menos tentar, que aquilo ali inflame. Porque, de certa forma, é um espetáculo. Por que se faz roda na rua? Óbvio, tem toda aquela questão histórica, que a rua sempre foi o grande palco dos capoeiras, mas hoje em dia, além de você estar mantendo esse vínculo ancestral com a rua, que é o grande palco da capoeira, também tem aquela coisa de você estar se mostrando, mostrando a cultura, mostrando aquilo ali pro público, né? Então vai mostrar da melhor forma possível.

Essa dimensão do espetáculo é importante. Mestre Boca Rica, que ingressou na capoeira nos anos 1950 e acompanhou os diferentes momentos históricos que a capoeira atravessou, chama a atenção para o fato de que as coisas “em jogo” também variam bastante a depender das intenções da roda: “Quando ela é jogada pra apresentação é um estilo. E quando ela é jogada na base da pancadaria, da perversidade, é diferente”. O mesmo vale para a música. A depender do tipo de apresentação a que se presta a realização da roda, ela pode incorporar algumas características dos “valores

apresentacionais”, conforme designado por Turino (2008). Mestre Boca Rica afirma, por outro lado, que quando o jogo era pra valer, eram frequentes os cantos de desafio onde não se desafiava apenas a criatividade do outro em respondê-los, como nos casos acima citados, mas assumiam mais fortemente a expressão do conflito, a exemplo dos versos de uma ladainha relembra pelo mestre:

Sai-te daqui pinto pelado
 vai te lavar na maré
 quantos melhor do que tu
 levo na ponta do pé

Todo dia é dia santo
 São Lourenço e São Mateus
 comigo ninguém pode
 quem pode comigo é Deus, haha

viva meu Deus
iê, viva meu Deus, camará (coro)
 viva meu mestre
iê, viva meu mestre camará (coro)

Outro ponto importante evidenciado na fala do Contramestre Bicicleta, acima, foi também ressaltado por Mestra Cristina: “não é só o canto que conduz o jogo. Às vezes o jogo conduz o canto também”. E, conforme argumenta a mestra, há múltiplas formas de se intervir no curso dos jogos por meio da música. Por exemplo, nem sempre precisa haver uma mensagem verbalizada:

Então, eu acredito que o canto, ele emite uma energia específica. Cada canto emite uma energia específica. Pra além das letras, que também tem, quando você consegue absorver o conteúdo dela, a intencionalidade dela, então fora isso, eu acho que o canto também, o canto em si, que é o conjunto da melodia com o que você tá ali falando, ele emite uma energia pro jogo e pra roda em si. [...] Porque a música, ela fala direto no coração. O ritmo fala direto no coração das pessoas. Então eu acredito que quando você dá uma baixada, também o coração desacelera um pouco e a adrenalina também vai baixando. E aí isso é uma forma também de você tá controlando ali pra que a coisa não siga um rumo desnecessário, uma briga e tal, ou de uma coisa, um jogo que as pessoas saiam tensas, porque não é a intenção.

E mesmo quando a intenção de interceder no jogo ocorre através de uma evocação verbalizada, ela não precisa estar necessariamente explicitada na letra, com solicitação aos jogadores. A evocação de forças ancestrais pode ser uma forma de fazê-lo, conforme exemplifica a mestra:

De repente tá um jogo ali muito acirrado, você tá vendo que a coisa tá quase briga, as pessoas tão com a cara fechada uma pra outra. Aí, sei lá, você chama as águas, canta uma coisa mais cadenciada e canta pras iabás...³⁹ Eu gosto de fazer isso, cantar pras águas, trazer as águas, eu acho que sempre dá uma acalmada. [...] Ou então você quer se conectar com o canto de uma energia espiritual, aí você vai e puxa o canto dessa energia, pra trazer essa energia pra roda. E não necessariamente você sabe o motivo, às vezes vem, assim. Sei lá, você curte boiadeiros, você quer cantar uma coisa pra boiadeiros.

Outro aspecto relevante é a ênfase no fato de que as motivações para o canto nem sempre precisam passar pela mediação do processo cognitivo. Isso foi pontuado diversas vezes pelos mestres durante as entrevistas, como um alerta para o risco de se reduzir as escolhas de repertório a propósitos estratégicos em detrimento de outras esferas da subjetividade. Mas isso não significa um afastamento dos fundamentos da capoeira. Antes pelo contrário: trata-se de reconhecer a importância que a dimensão do sensível exerce nesse processo.

Há também situações em que o canto pode ser uma forma de se aliar a um dos jogadores em detrimento do outro. A escolha de músicas combativas quando aquele para quem o cantador está torcendo apresenta vantagem, por exemplo, ou uma mudança repentina no clima quando ocorre o inverso podem fazer uma diferença significativa no desenvolvimento do jogo. Músicas carregadas de orientações e advertências também são práticas comuns que podem servir a esse propósito. Assim, em situações em que um mestre está na bateria e seu aluno está jogando, podem ocorrer situações de cumplicidade de modo que, como observou Diaz (2017, p. 59), “uma pessoa está praticamente jogando contra duas”. Mestre Churrasco explica outras formas pelas quais isso pode ocorrer, colocando em jogo a energia da roda:

o canto de capoeira é um jogo também. O cantador tá ali olhando pra roda de capoeira, ele tá trabalhando com o lado mental dele. O lado positivo ou negativo, né? “Vou cantar uma música pra deixar essa roda animada, pra levantar a roda”. Porque o jogador que entrou ali é uma pessoa que ele se sentiu legal. “Gostei desse cara aí, é um cara legal, vou cantar uma música boa pra ele, vou tocar um toque legal pra ele, pra deixar ele animado, ficar com

³⁹ Conforme o verbete “iabás”, na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de Nei Lopes (2011): “Nome que designa o conjunto dos orixás femininos das águas. Do iorubá *iyáàgba*, ‘matrona’, ‘senhora’, ‘mulher idosa’, ou ‘avó paterna ou materna’.”.

energia, vou passar um axé pra ele”. Aí depois baixou um todo posudo lá. Aí já vou olhar assim: “bah, não gostei da cara desse cara... Eu não vou tocar meu toque, nem vou cantar uma música boa pro louco aí”. Aí eu já nem canto... vou cantar uma música “tri” chocha lá, tocar o berimbau meio desanimado, sabe? Porque o louco é muito marrento, tá se sentindo assim. Então ele vai jogar forçado, ele não vai tá energizado por mim. Porque a minha energia ali não tá muito boa pro lado dele, o meu pensamento tá “esse louco aí, ele é todo marrento”. Então ele tá ali fazendo o show dele ali, mas a minha parte, a minha energia, a minha transmissão, que eu sou um agente transmissor de energia, o meu berimbau, que eu botei ele meio baixinho ali, nem tô dando aquela energia.

De acordo com o mestre, essa capacidade de manipular o axé da roda sob a lógica agonística do jogo pode se voltar também para os integrantes da bateria, com a realização de provocações e desafios entre os tocadores:

às vezes ele dá uma errada no berimbau, ou dá uma quebrada pra ver se tonteia o atabaque, ou o tocador do lado. “Vou dar uma quebrada, aí esse cara se enrola todo, vai enrolar o pandeiro...”. [...] De repente eu dou uma quebrada pra ele errar, aí fica como se ele fosse... porque ele não vai acompanhar o meu toque, eu dou uma quebrada diferente, ele vai tá meio atrapalhado, até ele se ajeitar já bagunçou tudo, né? [risos] É a malandragem, é o jogo.

Além dessas múltiplas formas de interagir com os jogadores no centro da roda, ou com algum integrante da bateria, um jogo também pode se firmar entre o cantador solista e o coro, no qual o primeiro testa a atenção dos capoeiristas em respondê-lo prontamente. O melhor exemplo é o corrido que diz:

você não sabe o que pode fazer o nego	
você não sabe o que pode fazer o nego	
troca a mão pelo pé	
<i>o pé pela mão</i>	(coro)
o pé pela mão	
<i>a mão pelo pé</i>	(coro)

Como se pode perceber, a resposta do coro inverte o chamado do cantador, que possui duas possibilidades. Assim, ao chamado “*a mão pelo pé*”, deve ser respondido “*o pé pela mão*”, e vice-versa. O solista pode ficar alternando arbitrariamente o chamado, desafiando, dessa forma, os integrantes do coro a não se perderem durante o canto, o que torna a performance bastante envolvente. Mas a despeito da interação expressar ou não uma confrontação aberta, o canto em antífonas (chamado e resposta) sempre se realiza

por meio de um jogo que articula as invenções e idiosincrasias do solista com as convenções reafirmadas pelo coro, do qual o solista não deve se afastar a ponto de ser sentido pelo grupo como uma ruptura. Gilroy (2001, p. 373) chamou de “ética da antifonia” a esse tipo de canto responsorial em que “uma relação de identidade é instituída no modo como o executante se dissolve na multidão”.

Huizinga (2014, p. 64 e 139) já ressaltava o caráter essencialmente lúdico e agonístico da antifona. Na capoeira isso pode ser percebido de diversas formas. Conforme argumenta Lewis (1992, p. 153), a performance considerada insatisfatória de um cantador pode fazer com que o coro hesite em responder, o que mostra que, em alguma medida, este também exerce controle sobre o solista. Isso pode ocorrer devido à insegurança rítmica do cantador, por exemplo, ou pelo canto de uma música desconhecida do público e cuja resposta esperada do coro não seja evidente. Mas também por motivos referenciais. O canto de músicas consideradas preconceituosas, por exemplo, tem recebido cada vez menos aceitação entre os capoeiristas, que se recusam a respondê-las. Além disso, como já foi referido, a habilidade de improviso é fundamental para que a energia do coro se mantenha por um tempo mais longo durante o canto de um mesmo corrido. O lúdico se afirma aqui não somente pelo jogo de palavras a que precisa recorrer o cantador, mas também pelas variações rítmicas e melódicas que produzem tensões contrastivas com as respostas do coro, instigando-o. Assim, o coro pode estimular ou inibir a continuidade dos corridos e até mesmo do cantador, se este não se mostrar mais capaz de seduzi-lo. Quando essa interação arrefece, pode ser a deixa para que uma “rasteira” seja aplicada por outro cantador, assumindo repentinamente o canto em seu lugar.

A repressão que sofreram essas manifestações também legou características comuns que se atribui às estratégias de resistência. Uma delas é a utilização de linguagem ambígua para confundir os não iniciados. Em estudo sobre o jongo, Elizabeth Travassos (2011, p. 30) afirma que “a linguagem obscura é associada, em todos os núcleos jogueiros da atualidade, às necessidades dos antigos escravos, que precisavam se comunicar sem que seus senhores compreendessem o que eles falavam” (p. 30). Robert Slenes (1992, p. 63) descreve um caso, sobre a cantiga *kumbi virou ieie*, que era cantada como alerta sobre a presença do senhor entre os escravizados, explorando os duplo sentido da expressão, que

entre os kongo abarca a ideia de “amanhecer” e também de “acorda!”, como um alerta.⁴⁰ É muito próximo do que observa Mestre Pastinha, em seus manuscritos, sobre a música na capoeira: “Por que cantam com enredo? Improvisado? É para quando chegar na roda pessoa que é estranha, ou mestre, o improviso adverte a roda se deve ou não continuar” (In: Decânio, 1996, n.p.). Há um toque de berimbau bastante conhecido dos capoeiristas denominado Cavalaria, que figura no imaginário da capoeira como um código de alerta sobre a presença da polícia. Segundo Rego (2015, p. 50),

Esse toque era usado para denunciar a presença do famigerado Esquadrão de Cavalaria, que teve o auge de sua atuação contra os candomblés e os capoeiras, na administração do temível delegado de polícia Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), no período de 1920 a 1927.

Historicamente, além da brutal repressão do Estado, as rivalidades entre as maltas de capoeira no século XIX também deixavam os capoeiristas em alerta (Soares, 2020, p. 85)⁴¹. Em períodos mais recentes, com a esportivização da capoeira, conflitos envolvendo diferentes estratos sociais se desenvolveram em diversas capitais brasileiras. Em Porto Alegre, por exemplo, a *Associação de Capoeira Angola Zumbi dos Palmares* (Acazup), liderada por Mestre Churrasco, era constituída por alunos oriundos de bairros periféricos e as rodas eram realizadas nas ruas e parques da cidade. Segundo alguns relatos, eles eram com frequência ameaçados ou perseguidos nas rodas por capoeiristas de classe média, praticantes das academias do centro da cidade, espaços em que os primeiros muitas vezes eram impedidos de entrar sob a alegação de ausência de uniformes. Nesse contexto, a utilização de músicas como código para orientar os capoeiristas do grupo foi uma das formas de resistência encontradas, conforme relata Mestre Churrasco:

Eu tinha vários códigos lá no meu grupo, a gente tinha as nossas músicas, né? Até nós tínhamos uma que era: *corujão, corujão, corujão / coruja não joga e só presta atenção*. Essa aí, o cara tava ali e a gente: “bah, tem corujão na roda”. Aí todos ficavam olhando pro lado, na manha, assim, pra ver quem era o corujão. (...) E nas reuniões eu dizia: “quando eu cantar essa música ‘*corujão, corujão*’, fiquem atentos que tem alguém ali

⁴⁰ A cantiga foi recriada por Mestre Moraes, gravada como corrido no CD *Meu Viver* (GCAP, 2010, f. 4).

⁴¹ De acordo com Soares (2020, p. 85): “A maior parte das ocorrências de capoeira do Códice 403 não é, como se poderia esperar, de rugas entre escravos e policiais, mas sim de conflitos entre pretos, fossem escravos, libertos ou livres. Este padrão, que se intensifica gradualmente, aponta para uma conclusão inevitável: a capoeira, mais do que um elemento da resistência escrava aos desmandos da ordem escravista, era uma peça importante no jogo do poder entre os próprios escravos, e no qual libertos e livres entravam marginalmente. Jogo no qual as maltas eram a unidade fundamental.”

cuidando a nossa roda que não é dos nossos!”. (...) Essa eu cantava pra avisar que ele tá ali, e tinha uma outra que era pra chamar... Tinha uma outra cantiga que deixava os caras tudo a postos: “se ele entrar, madeira nele!”.

Essa prática remonta também a algumas tradições africanas nas quais a linguagem proverbial é utilizada como instrumento para guardar os segredos do grupo. De acordo com Fu-Kiau (Santos, 2019, p. 71), este tipo de linguagem é considerada sagrada para muitos povos africanos, sendo utilizada com o objetivo de “impedir o vazamento de princípios muito fundamentais da sociedade, isto é, para impedir o forasteiro de examinar o debate e acessar quaisquer conceitos sistêmicos básicos da organização estrutural da sociedade, especialmente os seus segredos”.

FUNÇÕES DA LINGUAGEM

As diferentes funções de que se reveste a linguagem, tais como formuladas por Roman Jakobson (1974), podem fornecer um quadro conceitual interessante para compreender o funcionamento da música na roda de capoeira e a performance dos cantadores. A aproximação entre música e linguagem do ponto de vista da variedade das suas funções foi abordada por Lévi-Strauss (2004) em sua célebre abertura das *Mitológicas*. No campo da música popular, essa aproximação tem sido utilizada nas investigações sobre as especificidades dos gêneros musicais a partir das elaborações do musicólogo ítalo-brasileiro Franco Fabbri (2017). Diferentemente dessas abordagens, que relacionam estilos de músicas a funções específicas, pretendo investigar de que forma cada uma dessas funções pode atuar na musicalidade da capoeira.

Uma primeira distinção deve ser feita entre as expressões que tem como alvo o destinatário da mensagem e aquelas que se voltam para o próprio remetente. No primeiro caso, temos a função *conativa*, que tem como expressão linguística mais pura o uso do vocativo ou do imperativo – um chamado, uma ordem... Essa função é mais intensa em músicas “cujo principal objetivo é comandar a gesticulação de outrem”, como observa Lévi-Strauss (2004, p. 49), que acrescenta os exemplos da música para dançar ou a música militar. É tentador classificar a música da capoeira como um gênero que se constitui pela

predominância da função conativa, mas isso seria deixar de considerar que a performance musical é ela também constituinte do jogo e que uma multiplicidade de relações é estabelecida pelo canto. No repertório da capoeira, são mais intensamente caracterizadas pelo domínio da função conativa aquelas cantigas que expressam algum tipo de regulação (*ai, ai, aidê / joga bonito que eu quero ver*) ou de solicitação, o que pode se direcionar para o jogo (*ô lá ô lá / vou bater, quero ver cair*), para os tocadores na bateria (*chora viola / chora*) ou para o coro (*me ajude eu cantar / já me dói o céu da boca...*)⁴².

No segundo caso, quando a mensagem se volta para o próprio remetente, trata-se da função *emotiva* (ou *expressiva*). Muitos corridos de capoeira têm essa característica evidente (*eu sou angoleiro / angoleiro de valor*), ganhando destaque nas ladainhas (*eu não sei o que é que eu faço / para viver nesse mundo...*). Pode-se considerar aqui as ladainhas compostas por capoeiristas falando sobre suas próprias trajetórias, algo bastante recorrente, especialmente nas últimas décadas. E, mais amplamente, todas aquelas cantigas que expressam algum tipo de afirmação identitária.

Uma terceira função da linguagem pode ser reconhecida quando a mensagem se centra em um referente externo, apresentando uma orientação para o contexto ao qual a mensagem se refere. Esta é a chamada função *referencial*. Músicas que contam histórias (*mataram Pedro Mineiro / dentro da delegacia*), que realizam comentários sociais ou discorrem sobre temas diversos podem ser consideradas como desempenhando a função referencial, e também todas aquelas cantigas utilizadas para narrar os acontecimentos da roda (*baraúna caiu / quanto mais eu*).

Uma primeira classificação reconhecia apenas essas três funções da linguagem – conativa, emotiva e referencial –, às quais Jakobson acrescenta outras três. Antes de prosseguir, é preciso evitar uma armadilha. Primeiramente, é importante frisar que as mensagens não se caracterizam pelo monopólio de uma única função, e geralmente combinam mais de uma delas. Entretanto, isso ocorre numa ordem hierárquica, de modo que, conforme Jakobson, “a estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante” (*idem*, p. 123). Vejamos a seguinte cantiga:

⁴² Cantada por Mestre Cabecinha (1940, f. 1) nas gravações realizadas por Lorenzo Turner.

Cruz credo
 Ave Maria
 lá na roda eu cantava
 ninguém respondia

A letra, em primeira pessoa, com expressões de espanto, é centrada no remetente, o que manifesta a presença significativa da função emotiva. Mas a música assume uma função referencial, já que geralmente é cantada nas rodas quando a resposta do coro arrefece e, neste sentido, ela é utilizada para descrever um acontecimento. Por outro lado, ao fazer isso, o cantor demanda do público uma performance mais satisfatória para a resposta do coro, o que indica a ação da função conativa, que é predominante. Vê-se, assim, que para termos uma classificação das funções das músicas na capoeira é fundamental que ela não se baseie somente no conteúdo estrito das letras. Isso a reduziria a um simples exercício de verificar a ocorrência das categorias linguísticas nas cantigas da capoeira. Porém, a função predominante em uma performance musical nem sempre é aquela que se expressa na estrutura verbal que está sendo cantada. Ou seja, a função não é um atributo da cantiga em si, isolada do contexto em que é cantada, mas da sua performance na roda de capoeira. A questão se complexifica nas situações em que a função que predomina depende do momento em que é cantada. Por exemplo: quando se canta

valha-me Deus
 Senhor São Bento
 buraco véio
 tem cobra dentro

para descrever a performance exitosa de um capoeirista que teve a habilidade subestimada pelo seu parceiro de jogo, trata-se de uma música com função referencial; por outro lado, se a mesma música for cantada para alertar um capoeirista sobre os perigos que o seu adversário pode oferecer, como ocorre talvez com mais frequência, a música exerce uma função persuasiva – isto é, conativa –, como um sinal de cautela.

As outras funções da linguagem identificadas por Jakobson estão relacionadas ao fato de que a mensagem pode estar referenciada em si mesma ou nos meios pelos quais se expressa. Assim, o linguista elabora o seguinte esquema geral:

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou "referente", em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização;

um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. [...] Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem. (Jakobson, 1974, p. 123)

A ideia de uma função *fática* da linguagem, que já havia sido introduzida por Malinowski, diz respeito à orientação da mensagem para o canal de contato e corresponde ao empenho de iniciar e manter a comunicação. Em alguma medida, podemos reconhecê-la no “iê” que prenuncia as ladainhas, estabelecendo um canal para um modo específico de escuta. Em relação aos cantos, seria o caso daquelas músicas consideradas neutras, especialmente aquelas constituídas por expressões não idiomáticas: *ô laí lailá / ô lelê...* Entretanto, cantigas como essa são bastante interativas e possuem forte apelo somático. Nesse sentido, como observa Lévi-Strauss, “em música, ainda mais do que em linguística, função fática e função conativa são inseparáveis” (*idem*, p. 49-50).

Quando a linguagem expressa uma orientação para o código que a constitui, temos a *função metalinguística*. Um exemplo notável de música na qual essa função pode ser considerada atuante é a ladainha “Meu cantar”, de Mestre Moraes (2005, f. 2), que, como sugere o nome, é um canto sobre a atividade de cantar (*quando eu canto capoeira / até o valente chora...*). Mas aqui ainda estamos no domínio restrito do conteúdo dos versos. Lembrando que a música não apenas se relaciona com o jogo, mas também o constitui, pode-se considerar mais amplamente a presença da função metalinguística em todos aqueles cantos que versam sobre as regras do jogo e a filosofia da capoeira. Assim, cantigas como

jogo de dentro
jogo de fora
jogo bonito
é o jogo de angola ,

muitas vezes cantada pra solicitar fluidez ao diálogo corporal, operam orientando o jogo para que a comunicação ocorra de forma mais eficaz. A cantiga

ô Doralice
não me pegue não
não me pegue, não me agarre

não me pegue não

costuma ser cantada nas rodas quando um jogador segura o outro de alguma forma, o que é considerado uma inobservância às regras do jogo. A forma imperativa que a letra é construída expressa a função conativa, que reivindica uma atitude ao destinatário da mensagem. Mas, ao mesmo tempo, a função metalinguística é atuante ao ressaltar as regras do jogo, lembrando que na capoeira nunca se deve agarrar o adversário. O mesmo ocorre quando se canta “*pra lavar minha roupa / não tem sabão...*” advertindo-se o capoeirista que suja a roupa do outro ao encostá-la com a sola do pé. Mestre Marrom cita alguns exemplos desse tipo de músicas que podem ser cantadas quando o jogo está tomando um rumo indesejado:

O cara pode querer: *joga direito na casa do homem / joga bonito na casa do homem / joga direito na casa do home... né? Ou: me deixa, me deixa / me deixa vadiar, me deixa...* Solta, relaxa, vai. Flui, deixa fluir, entendeu? *Vou chamar pra Angola vir / vou chamar pra Angola...* ele tá valorizando ali a ordem Angola, dizendo: “galera vamos chamar a Angola aqui, vamos manter as tradições, vamos tá ali dentro dos nossos preceitos”...

Há também músicas que orientam não para um desvio das regras do jogo, mas para a condução de um jogo inapropriado, por exemplo, a tentativa de realizar um jogo para o qual o capoeirista não esteja preparado. Expressões como “*quem não pode com mandinga / não carrega patuá*”, muito utilizada em improvisos, são a um só tempo a transmissão dos fundamentos da capoeira e uma orientação para o tipo de jogo que deve ser realizado. Outras situações que se configuram eventualmente nos jogos podem ser menos evidentes, mas não menos expressivas da função metalinguística operada pelo canto. Em um jogo entre um capoeirista visitante experiente e um novato pertencente ao grupo da casa que insista em fazer um jogo para o qual não esteja preparado, ignorando as advertências que seu mestre faz ao cantar, o visitante pode evitar responder à altura e se manter apenas administrando o jogo, por respeito ou consideração com o mestre que já está tomando uma providência. Uma música como “*vou bater, quero ver cair*” ou “*corta as asas do pavão / não deixa o pavão voar*” pode ser cantada pelo mestre como uma forma de consentir ou deixar à vontade o visitante para que realize o jogo proposto. São músicas com conteúdo imperativo, mas que têm efeito, no contexto dessa performance, de estabelecer as regras do que se pode considerar um novo jogo a ser desenvolvido a partir daquele canto.

De acordo com Jakobson (*idem*, p. 127), a função metalinguística opera em “todo processo de aprendizagem da linguagem”. Nesse sentido, Tambiah (2018, p. 152), que ressalta o potencial que as funções da linguagem podem oferecer à análise dos rituais, argumenta que a função metalinguística é expressa em cerimônias de iniciação em que são transmitidos aos iniciantes conhecimentos a que até então eles não tinham acesso. O autor cita como exemplo o rito de iniciação feminino *chisungu*, estudado por Audrey Richards (1982) entre os Bemba, grupo banto da atual Zâmbia, no qual há especial destaque para o ensino de cantigas às meninas que são iniciadas. Também na capoeira, as mensagens das ladainhas, especialmente, mas as músicas tradicionais em geral, incluindo provérbios e adágios utilizados nos improvisos, são consideradas carregadas de ensinamentos sobre suas regras e sua filosofia – isto é, a sua linguagem e seus códigos.

Lévi-Strauss classifica como músicos do código aqueles que “explicitam e comentam em suas mensagens as regras de um discurso musical” (2004, p. 50). Importante observar que seu interesse está voltado para a música erudita europeia e a explicitação e os comentários a que se refere dizem respeito sobretudo à forma. Em culturas que se pensam sob o signo da tradição, é a própria performance que coloca em jogo a transmissão de uma linguagem (e isso evidentemente não se restringe ao domínio musical). Gilroy observa, sobre a música no Atlântico Negro: “Mais importante que o seu conteúdo é o fato de que durante o processo de interpretação a força dramática da narrativa é celebrada como forma. O conteúdo simples das histórias é dominado pelo ato ritual da narrativa em si mesma” (2001, p. 373, grifo original). Nessa perspectiva, pela transmissão verbalizada do saber na roda de capoeira, mas também pela explicitação das suas formas de expressão, a performance musical coloca sempre em jogo, em alguma medida, a função metalinguística. Essa dimensão é explicitada por Contramestre Bicicleta, quando discorre sobre sua busca como cantador:

Então assim, hoje a minha parada quando eu vou pensar em cantar capoeira na roda, a primeira coisa que eu penso é de tá mantendo vivo esse legado ancestral. Eu quero que o cara, quando me ver cantando ali, ele não ache que *eu* canto bem, eu quero que ele lembre de Waldemar. Eu quero que ele lembre de Cobrinha Verde, eu quero que ele lembre de Traíra, eu quero que ele lembre de Paulo dos Anjos, eu quero que ele lembre de Caiçara, eu quero que ele lembre de Moraes. Enfim, eu quero

que ele lembre dessas figuras antigas... Noronha, Tiburcinho, sabe?

Por último, temos aqueles casos em que a linguagem expressa uma orientação voltada para a própria mensagem. Essas são as expressões regidas pela função *poética*. Esta diz mais respeito a como a mensagem é elaborada do que ao seu conteúdo. Por meio dela, a construção da mensagem produz efeito estético. A predominância da função poética transforma a mensagem em algo duradouro e reiterável, o que a distingue da linguagem prática cotidiana (onde esta função pode atuar, mas de forma provisória). Nesse sentido, é o que dá vida a um poema ou a uma cantiga. Assim, seria desprovido de sentido buscar classificar um conjunto isolado de cantigas a partir dessa função. Primeiro, porque está presente, com diferentes gradações, em todas elas.⁴³ Mas não somente por isso. Jakobson ressalta que a poesia não é o domínio exclusivo da função poética, mas apenas aquele no qual essa função exerce papel dominante sobre as outras: “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (*idem*, p. 128), afirma. Esse ponto é importante porque no repertório tradicional da capoeira, em sua performance musical nas rodas, torna-se difícil afirmar que a função poética é sempre dominante, pois ela concorre com as outras que lhe conferem a transitividade. Ela é uma função fundamental da linguagem cancional, mas não uma função da cantiga (ou do poema) no mesmo sentido em que se diz que a música de matriz africana é funcional.

É importante observar que os capoeiristas não se compreendem como cantores, mas como pertencentes à tradição dos *cantadores*. Essa distinção se aproxima daquela feita por Roland Barthes (2007) para a escrita, que distingue a atividade dos “escreventes” e dos escritores. Enquanto para os últimos a escrita seria uma atividade intransitiva, uma atividade que tem um fim em si mesmo, para os primeiros “a palavra suporta um fazer, ela não o constitui” (p. 34), o que o autor classifica como uma atividade transitiva. É nesse sentido que podemos compreender a afirmação de Leroi Jones de que “a necessidade da música de Coltrane deve ser entendida inclusive antes de ser expressa em forma de

⁴³ Por uma razão equivalente, Lévi-Strauss abstém-se de classificar a música pela função emotiva, já que sua análise se volta para a música instrumental e, assim, “torna-se ainda mais difícil isolar seu papel do que no caso da linguagem articulada, já que vimos que de direito, senão sempre de fato, função emotiva e linguagem musical são coextensivas” (2004, p. 51).

música” (2014, p. 21). Vimos, a partir de Sodré, que a transitividade da música da capoeira se afirma na encenação de uma filosofia prática enraizada na dimensão do vivido. Mas ela também deve ser considerada em relação à sua performance nas rodas, por meio das funções que as cantigas desempenham pelo ato dos cantadores. Na verdade, como ressalta Barthes, as dimensões transitiva e intransitiva da escrita nunca se exercem isoladamente, mas em cada uma das atividades descritas acima uma delas é dominante. Mestre Churrasco propõe uma distinção semelhante em relação à música da capoeira, que é fundamental para compreender o que proponho considerar como constituindo a função poética das cantigas. Perguntado sobre que tipo de músicas ele gosta de cantar nas rodas, o mestre respondeu:

Olha, eu gosto de cantar uma música que ela tenha dois sentidos: o sentido capoeirístico, e outro sentido meio transcendental. Porque o canto, ele é transcendental. Ele tem que transcender...

A fala do mestre segue com considerações sobre certo estado de engajamento corporal que envolve os capoeiristas durante o jogo e que, como veremos no capítulo seguinte, costuma ser referido como uma espécie de transe. A partir das palavras de Mestre Churrasco, podemos compreender sob o que ele designa por “sentido capoeirístico” todas as funções anteriormente definidas, que abarcam as atitudes dos cantadores em interação com o jogo e com as relações sociais da grande roda. À função poética, podemos reservar esse “sentido transcendental” evocado pelo mestre. Neste sentido, a função poética coloca em jogo as dimensões da performance que exploram a cantiga mais intransitivamente, criando efeitos estéticos para que produza enlevo e impulsione o axé da roda. Para que, conforme argumenta Mestre Pastinha, ela adquira “graça, ternura, encanto e misticismo que bole com a alma dos capoeiristas” (1964, p. 39).

*

Além do momento adequado para o canto de algumas músicas durante a roda, estas podem assumir diferentes significados em diferentes situações, o que demanda uma sensibilidade bastante aguçada para que algumas nuances significativas sejam percebidas. Lewis (1992) analisa os possíveis usos de algumas cantigas durante a roda de acordo com as intenções do cantador. O autor atenta para a polissemia existente nos cantos, de modo

que estes muitas vezes podem assumir conotações tanto negativas quanto positivas, a depender do contexto em que são cantados. Segundo argumenta,

um cantador pode ressaltar um aspecto específico de uma palavra, por exemplo, para elogiar ou zoar um jogador, ou ele pode querer insultar um jogador e elogiá-lo ao mesmo tempo, em sintonia com o sentimento ambivalente que os jogadores muitas vezes possuem um pelo outro. (p. 164)

Este ponto também foi observado por Barbosa (2005, p. 95), quando afirma que “[a] volatilidade das palavras – nas suas múltiplas conotações e nas suas figuras de linguagem – promove um jogo de sentido e uma flutuação do significado semelhante à ginga e aos movimentos invertidos ou elípticos da roda da capoeira”. Assim, versos com duplo sentido são recorrentes nas músicas de capoeira e convergem com as negaças e dissimulações que caracterizam os jogos. O caráter polissêmico dos cantos costuma ser ressaltado, mas ele não dá conta da complexidade de sentidos que uma cantiga pode abarcar. Eles precisam ser compreendidos sempre subordinados à cena enunciativa e para além da expressão puramente textual, isto é, na trama das performances musicais nas rodas de capoeira, aspecto muito pouco considerado pelas pesquisas sobre o tema.

Mestre Guto exemplifica esse ponto com uma música bastante conhecida do repertório da capoeira, cujos versos solicitam reiteradamente: *chora viola / chora...* Segundo o mestre, este corrido pode ser cantado tanto quando o tocador da Viola é muito bom quanto, ao contrário, nas ocasiões em que este apresenta um desempenho pouco satisfatório. No primeiro caso, trata-se de convidá-lo a mostrar a sua habilidade e virtuosismo e realizar um solo livre; no segundo, expressa um chamado para que o berimbau seja tocado com mais vigor.

Mestre Renê traz muito presente nas suas aulas e oficinas de capoeira a ideia de que o capoeirista precisa “ver o invisível”, ou como ouvia do seu mestre, Paulo dos Anjos, “ter o terceiro olho, enxergar com o olho de capoeirista”. O desenvolvimento desta sensibilidade, que expressa também a incorporação da malícia na capoeira, vem com o tempo, através da vivência, e pode ser fundamental para se compreender a intencionalidade de alguns cantos durante a roda. Uma música que costuma cantar com certa frequência nas suas rodas, por exemplo, traz os seguintes versos:

vamos jogar capoeira
 vamos tocar berimbau
 hoje meu mestre falou
 quem não jogar certo
 vai cair no pau

De acordo com o mestre, várias podem ser as motivações para esse canto: o desejo de que os jogadores façam um jogo bonito, a ordem para que algum deles seja mais agressivo ou a advertência para aquele que porventura não esteja “jogando certo”. Além disso, essa cantiga era cantada pelo Mestre Paulo dos Anjos e trazê-la para a roda é também uma forma de manter viva a memória do seu mestre. Mas “você tem que saber pra quem você vai cantar isso”, argumenta. Em cantos com este teor existe sempre o risco de que tenham seus versos mal compreendidos, especialmente nos casos em que os jogadores forem desconhecidos. Mestre Renê explica:

Nem todo o tempo a música tem o mesmo sentido na capoeira. Então a capoeira tem isso de bom. Geralmente as músicas românticas são músicas românticas 24 horas, né? A da capoeira não. A mesma música que eu posso cantar num dia pra roda ficar mais agressiva, ficar mais luta, eu posso cantar essa mesma música só pra trazer mais energia positiva pra dentro da roda. Cabe ao jogador ter esse terceiro olho, né? Enxergar esse invisível pra entender. [...] Então isso depende do dia, do momento, da energia da roda, do que tá acontecendo. Porque cada dia na roda de capoeira essa música vai trazer uma nova mensagem. A mesma música.

Assim, a compreensão do significado e intenção dos cantos nunca é definitiva, tendo em vista justamente a ambivalência sempre presente na capoeira, como bem expressa uma das suas cantigas mais tradicionais, cantada em versos quase arrastados: *oi sim, sim, sim / oi não, não, não...* Mas a ambivalência não está restrita ao conteúdo dos versos, muitas vezes ela toma conta da performance como um todo. É preciso captar o “em jogo” com o qual o canto se associa.

Desse modo, apreender o que está sendo expresso no canto exige uma atenção cuidadosa voltada para o jogo e para a roda como um todo, e é a intimidade com a prática da capoeira e com a sua filosofia que poderá fornecer os elementos necessários para isso. Há, assim, uma multiplicidade de fatores a influenciar a avaliação sobre os cantos, que vão desde a expressão corporal do cantador (gestual, olhares, sorrisos) à posição que este ocupa na roda (se um mestre ou aluno; se canta na bateria ou ao pé do berimbau, prestes a jogar; se

está tocando o Gunga, o berimbau mais grave, a cujo tocador se confia a coordenação da roda, etc.). Nesse contexto, torna-se fundamental para a análise da musicalidade na capoeira uma orientação voltada para a dinâmica da performance musical, conforme já adverte Gilroy (2001) a respeito da música da diáspora africana, sob pena de termos a sua expressão esvaziada de sentido pelo privilégio dedicado à textualidade.⁴⁴

Vários autores ressaltam a instância do *aforismo* na sabedoria dos grupos de matriz africana, expresso “como índice de um modo coletivo de pensamento fragmentário” (Sodré, 2017, p. 173; ver também Santos, 2019; Jones, 1963, p. 34-35). A música da capoeira é repleta desse tipo de sentença, em grande parte oriundas do universo religioso. Mais do que ressaltar essa presença, acredito que as cantigas em si podem ser mais bem compreendidas se tomadas como aforismos. Porque os aforismos não comportam verdades absolutas nem significações primeiras, eles são abertos a múltiplas conexões e experimentações. Conforme argumenta Deleuze (2008, p. 323), “um aforismo não quer dizer nada, não significa nada, não tem significante como não tem significado”, não porque seja uma expressão vazia, mas porque precisa encontrar forças que lhe confirmem sentido a cada vez. Um aforismo carrega sempre um apelo a novas forças que o conduzam a novos sentidos, novos usos, de modo que não se pode julgar um aforismo por critérios de verdadeiro ou falso, mas apenas considerar se é eficaz. Como os golpes no jogo. Gingando entre significados imobilizadores, as cantigas sempre podem recolher na sabedoria da capoeira a capacidade de se fazerem imprevisíveis. Arriscaria dizer que a força de uma cantiga reside sobretudo na sua abertura para fazer passar a imprevisibilidade, em todas as suas dimensões (seus versos e componentes rítmico-melódicos). Nessa perspectiva, talvez devêssemos considerar as músicas da capoeira menos sob o rótulo de funções predeterminadas do que pelos efeitos que elas podem produzir no âmago de uma experimentação.

⁴⁴ “Sua força é evidente quando comparada às abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa, e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual – os ingredientes pré e anti-discursivos da metacomunicação negra” (Gilroy, 2001, p. 162).

OS CANTOS EM ATO

Ao analisar os cantos na roda a partir das funções da linguagem e observar as modulações operadas pelos cantadores, um dos principais objetivos foi explicitar o fato de que os cantadores não apenas descrevem ações, mas também as realizam quando cantam, intervindo nos acontecimentos da roda. Esse fenômeno nos remete diretamente às teorias dos “atos de fala” inauguradas por J. L. Austin (1990) na filosofia da linguagem. O objetivo central de Austin é a investigação do que ele chamou de atos *performativos*, isto é, ações que se realizam quando são ditas (em distinção aos enunciados *constatativos*, utilizados para apenas afirmar ou descrever algo). Por exemplo: quando se diz “eu juro”, não se está descrevendo uma ação, mas realizando-a efetivamente. O aspecto performativo das atividades rituais já foi abordado, entre outros, por Tambiah (2018) e, no caso afro-brasileiro, por Muniz Sodré (1988; 2017) e Conceição Evaristo (Brito, 2011). Para expressar essa capacidade que certos enunciados têm de fazer algo no momento em que é dito, Austin introduz a ideia de *forças ilocutórias* (p. 89). Assim, serão considerados *atos ilocutórios* aqueles enunciados que, dotados de certa força, realizam algo ao serem ditos (uma ameaça, um desafio, etc.). É diferente das ações que se realizam como consequência de um enunciado, que constitui o que Austin classifica como *perlocutório*. Dessa forma, advertir alguém, ou argumentar, pode expressar um ato performativo ou ilocutório, mas convencer é sempre um ato perlocutório.⁴⁵

Finalmente, o filósofo define três tipos de atos de fala: os atos *locutórios*, que expressam a simples atividade *de* dizer algo com um significado; os atos *ilocutórios*, que carregam certa força *ao* dizer; e os *perlocutórios*, que produzem consequências específicas *por* serem ditos (Austin, 1990, p.103).⁴⁶ Oswald Ducrot (1977) observa que o estudo dos performativos conduz ao campo mais vasto do ilocutório, como o “conjunto dos atos que se realizam, imediata e especificamente, pelo exercício da fala” (p. 86). Nesse sentido, ele argumenta que é o performativo que deve ser visto como um caso particular do

⁴⁵ Conforme argumenta Austin (1990, p. 91), “podemos dizer ‘Argumento que’ ou ‘Advirto-o de que’, mas não podemos dizer ‘Eu convenço você que’ ou ‘Eu alarmo você que’”, porque o convencimento ou o alarme são efeitos de uma ação primeira.

⁴⁶ Na tradução brasileira de Austin (1990), os termos aqui designados como *locutório*, *ilocutório* e *perlocutório* foram traduzidos como *locucionário*, *ilocucionário* e *perlocucionário*. Entretanto, optei pelos primeiros, que foi também a escolha que fizeram alguns tradutores de obras que deram continuidade aos estudos de Austin.

ilocutório, e não o contrário. Interessa aqui especialmente essa esfera do ilocutório porque possibilita expressar atos que não decorrem diretamente das funções da linguagem abordadas anteriormente. Conforme argumentam Ducrot e Todorov (1972, p. 430), “muito mais do que as funções de Jakobson, o ilocutório ilumina as relações inter-humanas fundamentais”.

Voltando-nos para a performance musical nas rodas, podemos considerar na esfera do *perlocutório* aquelas músicas regidas pela função conativa (orientadas para o destinatário) que, quando cantadas, expressam algum tipo de solicitação. Aqui devemos evitar novamente a armadilha de nos restringir ao conteúdo estrito das letras. Interessa antes o ato que é realizado pelo canto. Quando se solicita, em um jogo truncado, “*joga bonito / que eu quero ver*”, o ato do embelezamento do jogo, que depende de circunstâncias externas para ocorrer (a persuasão dos capoeiristas), é uma consequência indireta⁴⁷. Já quando o canto comporta algum tipo de aviso (*buraco velho / tem cobra dentro*), trata-se de um ato *ilocutório*, pois a ocorrência do aviso se consuma no próprio ato de cantar. O mesmo ocorre quando se busca realizar uma homenagem (*o camarada, o que ele é meu / é meu irmão*) ou fazer alguma evocação (*Angola chama seu povo / chama eu, chama...*). Todos esses são atos que acontecem *ao* cantar, e não *por* algo ter sido previamente cantado. O mesmo pode-se dizer das louvações, não somente em relação ao tipo de cantiga utilizada ao final das ladainhas, que se compreende sob esta categoria, mas a todo tipo de louvor que se possa fazer por meio da música. A louvação como um ato que se realiza no canto é evidenciada pelos versos de uma famosa ladainha de Mestre João Pequeno: *Agora eu tô cantando / cantando, dando louvor...*

De acordo com Ducrot e Todorov (1972, p. 430), o ato ilocutório “tem como função *primeira e imediata* modificar a situação dos interlocutores” (grifo no original). Ducrot (1977, p. 88) apresenta como exemplo a clássica análise de Mauss sobre o dom no *potlatch*: tendo em vista a “obrigação de retribuir” as dádivas, estas, ao serem feitas, transformam as relações de direitos e deveres entre os participantes.⁴⁸ Trata-se, assim,

⁴⁷ Pode-se considerar o ato ilocutório de instigar os capoeiristas com o canto, mas isso, por si só, não satisfaz o enunciado da cantiga, isto é, não é esse o seu fim específico no exemplo considerado.

⁴⁸ Na mesma perspectiva, Tambiah (2018, p. 89) propõe mais amplamente a análise do ilocutório para os atos rituais, utilizando como exemplo as cerimônias de posse que transformam um candidato em chefe. O

nos termos de Ducrot (*idem*, p. 88-89), de uma “situação jurídica nova”, de onde o autor classifica o ato ilocutório como um “ato jurídico realizado pela fala”. Nesse sentido, Ducrot não se refere por ato jurídico apenas ao sistema jurídico institucional, mas também a muitas situações cotidianas (embora as marteladas de um juiz ou de um leiloeiro sejam exemplos típicos de atos ilocutórios fornecidos por ele, já que instauram uma nova ordem das coisas). No campo musical, quando Seeger (2016, p. 147) se refere à “criação do tempo através dos sons” entre os Kisêdjê, parece-me que temos uma situação análoga. O autor descreve como, para esse povo habitante da Terra Indígena do Xingu, as marcações sociais mais importantes, como as estações do ano e o movimento do sol ao longo do dia, eram determinadas por eventos musicais distintos. Havia diferentes tipos de cantos para a estação seca e a estação chuvosa. “Entretanto, os cantos sazonais não seguiam simplesmente as vicissitudes da chuva e da seca, mas antes *estabeleciam* uma mudança de estação” (p. 148, grifo adicionado).

Isso que Ducrot designou por ato jurídico, Deleuze e Guattari (1995) compreendem a partir da ideia de “transformações incorpóreas” (p. 18). Os desenvolvimentos realizados por esses autores podem ajudar a explicitar alguns acontecimentos musicais das rodas de capoeira e de que modo a performance dos cantadores os situa como a “terceira pessoa do jogo”. Tomando a noção de corpo num sentido bastante geral, no qual podemos incluir a ideia de corpo social, os autores argumentam que “a transformação incorpórea é reconhecida por sua instantaneidade, por sua imediatidade, pela simultaneidade do enunciado que a exprime e do efeito que ela produz” (p. 19). Os exemplos fornecidos vão da transformação de um avião em prisão pelo anúncio de um sequestro aos efeitos de uma declaração de amor. A transformação é imediata e não corpórea, mas em ambos os casos introduz um novo agenciamento entre os corpos, novas relações de compromisso ou formas de interação se estabelecem imediatamente.

Questões bastante próximas foram formuladas por LeRoi Jones (2014, p. 180) em relação à música negra. O autor fornece um exemplo bastante expressivo daquele tipo de ocorrência:

mesmo se passa com o reconhecimento de um mestre na capoeira, pois o seu mestre, *ao* reconhecê-lo como tal, transforma o seu status junto à comunidade de capoeiristas.

Se você tocar James Brown (digamos, *Money won't change you* [O dinheiro não vai mudar você]) em um banco, o ambiente total se verá alterado. Não apenas pelo comentário sarcástico da letra, mas também pelo arranjo completamente emocional do ritmo, da instrumentação, do som. Uma energia é liberada no banco, uma convocação de imagens que levam o banco, e todo mundo nele, em uma viagem. Ou seja, eles visitarão outro lugar. Um lugar onde vive o povo negro (p. 181).

As eventuais transformações subjetivas daqueles que se deixaram levar pela música de James Brown, assim como a vida social dos *kisêdjê* na nova estação, são consequências subsequentes. Mas em ambos os casos, a música faz irromper uma transformação incorpórea que introduz simultaneamente novos recortes entre os corpos, sob os quais eles passam a operar dali por diante. Pode-se dizer o mesmo dos cantos que envolvem algum tipo de desafio, cujo ato transforma instantaneamente as circunstâncias daquele que foi desafiado, e sobre ele passa a pesar a alternativa entre atender ou esquivar-se.

Outro aspecto fundamental dos atos ilocutórios ressaltados por Austin é que eles são sempre *convencionais* (1990, p. 103). Para Ducrot e Todorov (1972, p. 429), o ponto principal sobre essa afirmação é que esse tipo de ato “somente se realiza pela existência de um tipo de cerimonial social que atribui a determinada fórmula, empregada por determinada pessoa e em circunstâncias determinadas, um valor particular”. Os cantos sazonais dos *kisêdjê* não fariam acontecer a primavera se cantados em uma sala de concerto, no seio de uma sociedade industrial, assim como os efeitos desejados pelo protesto de James Brown não ocorreriam fora de uma sociedade capitalista (por isso, no exercício imaginativo de Leroi Jones, ela precisa ser tocada no espaço icônico de um banco).⁴⁹ Um exemplo bastante evidente, na roda de capoeira angola, é o canto de músicas de despedida. Elas não têm como função apenas marcar o final da roda, mas antes fazê-lo acontecer. Por isso podem ser compreendidas na esfera do ilocutório. No momento em que essas músicas são cantadas, novas regras passam a valer, de acordo com a tradição da casa (dão-se por encerrados os jogos ou inicia-se o “jogo de compra”). As letras geralmente anunciam que o fim se aproxima, mas são músicas específicas para as quais foi convencionalmente atribuído esse papel de servir de encerramento.

⁴⁹ O mesmo vale para as marteladas de um juiz (por que um martelo?) ou para o anúncio de um sequestro (as mãos para o alto, a ausência de movimentos bruscos são convenções estabelecidas pra esse tipo de situação).

Outras situações equivalentes, porém mais sutis, acontecem com frequência ao longo das rodas, e percebê-las deve enriquecer a compreensão sobre a complexidade do universo musical da capoeira, em que a performance musical é também protagonista do jogo. Tomemos a seguinte situação observada. Um mestre e um contramestre jogam, em uma roda realizada na rua, que tem outro contramestre no Gunga, coordenando-a. O mestre sente-se desafiado e sinais de tensão no jogo começam a aparecer. O canto de músicas persuasivas, orientando o jogo para um mais velho ou a determinação do encerramento do jogo não seriam as atitudes consideradas mais adequadas, esta última poderia inclusive gerar o protesto do mestre. O cantador antecipa-se e opta, sabiamente, por uma cantiga homenageando-o: *o mestre é bom / bate palma pra ele...* Com isso, ele envolve imediatamente o público e joga sobre o mestre o ônus de conduzir um jogo que possa contradizer as suas credenciais de sabedoria, mas ao mesmo tempo o liberta de alguma necessidade de afirmação – já que a disputa foi até certo ponto resolvida pelo canto – e estimula o adversário a cooperar. A cantiga escolhida produziu consequências visíveis no jogo que decorriam da mensagem que os versos comunicavam, mas, independentemente disso, as transformações incorpóreas se manifestam na medida em que novas regras (mesmo que facultativas) passam a vigorar pela ação do canto. Com isso, a roda passa a expressar um novo agenciamento coletivo dos corpos, mais regidos pela alegria do que pelo conflito, e novas relações se estabelecem entre os jogadores e entre estes e o público. Como observado no início do capítulo sobre o papel metacomunicativo dos cantos na condução dos jogos, coube ao cantador intervir para que a vadiação prevalecesse sobre o embate.

Mas o cantador poderia ter optado por expressar o espírito de conflito iminente no jogo puxando o corrido: *Ai, ai, ai, ai / São Bento me chama...* São Bento é associado no catolicismo popular à cura contra a picadura de cobras, e o canto dessa música na capoeira remete sempre à disputa. A melodia breve e com terminação ascendente do coro formado por interjeições de espanto (*ai, ai, ai, ai...*) mantém a cantiga numa tensão irresoluta. Ao ser cantada, não teria apenas o efeito perlocutório de levar os capoeiristas a uma disputa aberta, mas o próprio ato de explicitar publicamente que há uma disputa em jogo pode se investir da força de um veredicto (“é uma luta!”), mobilizando os capoeiristas e o público em um agenciamento totalmente distinto do anterior. Nos dois casos, estão em jogo

transformações incorporais de tipos bem diferentes, e trata-se de atribuir ao corpo da roda as paixões de um palco ou de uma arena.

JOGO DE FORÇAS

Há ocasiões na roda de capoeira em que é o jogo que “impõe” o canto, ou como observa o Contramestre Bicicleta, “é o jogo que canta”. A entrada de um mestre na roda geralmente requer este tipo de sensibilidade do cantador. Os capoeiristas mais experientes sabem que, assim como as músicas tem o poder de animar a roda como um todo, uma música “puxada” em um momento inadequado pode trazer consequências bastante adversas para o jogo, como podemos perceber na narrativa de Mestre Cobra Mansa:

Um dia eu tava na roda, aí uma menina começou a cantar (...). Eu joguei um jogo, aí depois chamei uma outra pessoa pra jogar, aí ela começou a cantar: *Ai, ai, aidê / joga bonito que eu quero ver* [cantando]. Eu falei:

– Pô, eu tô jogando feio, é?

– Não, mestre! Eu não queria falar isso...

– Mas você falou! [risos]. Você mandou eu jogar bonito que você quer ver...

Aí, coitada, ela ficou toda embananada. Aí eu falei: “eu tô brincado. Mas daí você toma cuidado, porque se o mestre tá na roda e você chega pra ele e manda ele jogar bonito, é porque ele tá jogando feio”. Mas a pessoa não tinha ideia do efeito que ia ser.

Os cantos são como os golpes e as movimentações de jogo, o capoeirista aprende nos treinos a reproduzi-los corretamente, mas deve aprender também a identificar o momento adequado para executá-los na roda. A história narrada pelo mestre chama a atenção para a potencialidade que os cantos possuem de influenciar no andamento da roda à revelia das intenções do cantador, e conseqüentemente também para a responsabilidade que este assume numa roda de capoeira angola, uma expressão cultural marcada pela oralidade. A capoeira é um jogo de perguntas e respostas e podemos perceber que, assim como no diálogo corporal dos jogadores, na relação entre música e jogo também se alternam quem pergunta e quem responde, o que nem sempre fica evidente para os espectadores.

Austin (1990) ressalta que muitas coisas têm que ocorrer, além da enunciação, para que atos performativos (ou, mais amplamente, atos ilocutórios) se realizem. Ou seja, eles

somente têm efeito se ocorrerem em circunstâncias adequadas, é o que o autor considera como as condições de felicidade desses atos (*idem*, p. 29-37). Assim, eles não devem ser considerados por critérios de verificação entre verdadeiro e falso (como os que se aplicam ao que Austin chamou de atos *constatativos*), mas por critérios de felicidade e infelicidade, ou seja, pela eficácia de sua performance. Nessa perspectiva, o linguista Émile Benveniste (1976), comentando as teses de Austin, ressalta o papel determinante da *autoridade* daquele que enuncia: “Qualquer um pode gritar em praça pública: *decreto a mobilização geral*. Não podendo ser *ato* por falta da autoridade requerida, uma afirmação dessas não é mais que *palavra*; reduz-se a um clamor inane, criancice ou demência.” (p. 301, grifos no original). Vê-se que as transformações não corpóreas que se espera, ou seja, o próprio ato ilocutório (nas palavras de Ducrot, o ato jurídico, que impõe novas regras para a ação) não se realiza se a autoridade de quem o enuncia não for reconhecida. *Quem não pode não intima*, já diz o verso...

Assim, para que o enunciado de uma cantiga tenha realmente efeito, para que ele alcance a condição de um “agenciamento coletivo de enunciação”, como propõem Deleuze e Guattari (1995, p. 18), é preciso que o cantador seja (ou se faça, em sua performance) possuidor da autoridade necessária para empreendê-lo. E a autoridade, no universo cultural de matriz africana, pode ser compreendida como “o diferencial afetivo de experiência ética ou sabedoria (valores, conhecimentos práticos e míticos etc.) dos mais velhos” (Sodré, 2017, p. 138). Ao comentar sobre como costuma agir quando um mestre mais velho está jogando em uma roda sob sua coordenação, Mestre Guto afirma: “procuro fazer os cânticos mais tradicionais, que tenham a ver com a história daquela pessoa”. E exemplifica:

Eu vou perguntar pra ele o que ele quer que eu cante, se eu tiver cantando. Vou perguntar se ele quer cantar. Porque é isso:
 – Mestre, o senhor quer cantar, o senhor quer tocar, quer fazer...?
 – Não, leva lá, meu filho.
 – Tá bom...
 Aí vou naquilo, né. (...) Não vou cantar uma música que fique orientando o jogo. Vou falar músicas de celebração, da presença do mestre. Ou *Tim, tim, tim lá vai viola...* Sabe? Músicas que são mais neutras, que promovem a roda, não ficam orientando muito.

Está em jogo, assim, a experiência relativa entre o cantador e os jogadores, isto é, o respeito às hierarquias da capoeira. Sobre esse tipo de situação, Mestre Guto resume: “tu

nunca pode pedir aquilo que tu não tem condições de fazer”. Por isso o canto da capoeirista, acima, não teve, diante da autoridade do mestre, a força persuasiva que a letra enunciava.

Para Elbein dos Santos, “a palavra é atuante, porque é condutora do poder do *àse*” (2012, p. 50), e a palavra com axé, conforme argumenta, “é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere” (p. 48). É impossível evitar a comparação do axé, enquanto poder de realização que a palavra manifesta ao ser proferida, com as “forças ilocutórias” de Austin, definidas como o que torna possível a realização dos atos ilocutórios. Essa relação já foi sugerida por Sodré (1988, p. 201), em análise do cordel, ao observar que Austin inseriu a distin o entre força e sentido nas teorias sobre a linguagem. Cabe acrescentar que em Austin a força ilocutória de um enunciado está subordinada ao sentido que ele assume em condi es específicas. Mas nas narrativas regidas pelo axé, a situa o se inverte: “a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de * se*, isto  , um elemento condutor de poder de realiza o” (Elbein dos Santos, 2012, p. 48). Assim, a força de uma cantiga, a força da palavra, nunca   a mesma se vier ao mundo pela voz de um mestre ou de um cantador pouco experiente. Porque as condi es enunciativas e os requisitos de uma boa performance musical são indispensáveis, mas o axé que mobiliza e transmite aquele que enuncia de alguma forma os antecede.

Todas as descri es acima buscam mostrar que o efeito dos cantos está indelivelmente atrelado às situa es que se configuraram na roda no exato momento em que são cantados. Em outros momentos, nem a força ilocutória das cantigas, nem as transforma es incorporais que se interpõem são as mesmas, qualquer cantador com alguma experiência sabe disso. Numa palavra, não   o mesmo enunciado que está em jogo a cada vez que determinada música   cantada, daí a singularidade das performances musicais. Sobre esse ponto, Mestra Janja argumenta:

Por isso que eu digo: ela compõe essa matriz filosófica da capoeira, a música. Porque ela faz com que cada momento seja um único, n ? Um  nico. Porque aquela   uma cena que nunca vai se repetir. Mesmo que você ponha as [mesmas] duas pessoas e até cante a mesma música, ela nunca vai se repetir, entendeu? Porque tem um conjunto de outros elementos difíceis de serem identificados, que passa pela emo o, que passa por sua rela o

com aquelas pessoas que estão jogando, que vai dar o enfoque da música que você tá cantando. Isso eu acho que é o máximo da presentificação dessa tradição, entendeu?

Assim, quem canta, para quem canta, o momento e o local em que se canta uma cantiga, as intensidades que atravessam o cantor no momento do canto, tudo isso compõe a própria música enquanto parte de um acontecimento singular. Desse ponto de vista, assim como se costuma dizer que “cada jogo é um jogo”, poderíamos afirmar que uma música nunca se repete na capoeira, ou não se repete sem ao mesmo tempo tornar-se outra, sem que seja submetida a um novo devir. Benveniste argumenta que todo ato performativo “é acontecimento porque *cria o acontecimento*. Por ser um ato individual e histórico, um enunciado performativo não pode repetir-se. Toda reprodução é um novo ato efetuado” (1976, p. 302, grifo adicionado). Nessa perspectiva, a música é a mesma se a analisarmos a partir da letra e da melodia principais, mas tudo muda se tomarmos como ponto de partida as diferentes formas que essa música, com seus fraseados, suas variações e improvisos singulares a cada performance, pode afetar os corpos dos capoeiristas no ritual da roda. A repetição acontece não como a repetição do mesmo, mas do diferente. Ela afirma, não nega, a diferença. Isso de forma alguma se reduz à capoeira, Juana Elbein dos Santos já observava sobre a oralidade nos cultos nagôs: “Cada palavra proferida é única. Nasce, preenche sua função e desaparece. O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única.” (2012, p. 48). Assim, o axé transmitido pela palavra, pronunciada com hálito, tanto confere poder quanto a singulariza.

3) RITMO

Amigos, o corpo é um grande sistema de razão, por detrás de nossos pensamentos acha-se um senhor poderoso, um sábio desconhecido.

(Mestre Pastinha)⁵⁰

No capítulo anterior, vimos que muitos cantos podem assumir certa força na roda de capoeira que faz com que, ao serem entoados, produzam efeitos capazes de intervir no curso das relações sociais. Esses efeitos imediatos foram tomados como transformações incorpóreas, que todavia se exercem sobre os corpos, estabelecendo novas regras para a interação. O foco da abordagem esteve sempre na performance do cantador, nos atos realizados *ao* cantar pelo fato *de* cantar – em suma, na esfera da realização dos atos ilocutórios. Vimos que tais atos são sempre singulares, são da ordem do acontecimento. Assim, as formas como podem afetar os corpos dos jogadores na roda tendem para uma variedade indeterminável.

Consideremos agora esse breve excerto de uma conferência de Paul Valéry (1991) realizada na Oxford University, em 1939:

Enquanto um ruído se limita a estimular em nós um acontecimento isolado qualquer – um cachorro, uma porta, um carro... –, *um som produzido evoca, por si só, o universo musical*. Nesta sala em que estou falando, onde vocês ouvem o ruído de minha voz, se um diapasão ou um instrumento bem afinado começasse a vibrar, imediatamente, assim que fossem afetados por esse ruído excepcional e puro que não pode ser confundido com os outros, vocês teriam a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, e vocês mesmos se *organizariam* inconscientemente para acolhê-la. O universo musical, portanto, estava em vocês, com as suas razões e proporções – como, em um líquido saturado de sal, um universo cristalino espera o choque molecular de um minúsculo cristal para *manifestar-se*. (p. 210, grifos no original)

⁵⁰ In: Decânio, 1996, n.p.

Essa distinção entre som e ruído ressoará em termos da oposição entre cultura e natureza nas incursões musicais de Lévi-Strauss (2004, p. 42). É uma distinção central também na instigante ideia de uma “antropologia do ruído” de José Miguel Wisnik (2006, p. 32). O interesse de Valéry, entretanto, é a poesia. Se ele lança mão desse exemplo musical, é por perceber na música uma forma de expressão privilegiada em sua capacidade de determinar essa nova disposição dos corpos, de fundar uma nova ordem das coisas, enfim, de estabelecer uma diferença que ele tão bem descreve como a emergência do universo musical. Porque a música, inclusive, desenvolveu instrumentos eficazes pra isso, impondo facilmente a produção do som sobre os ruídos do mundo. Já o poeta, sempre conforme Valéry, precisa tomar emprestada a linguagem e brigar com a matéria verbal para dar consistência à sua obra. Mas a transição a um novo universo é tanto o objetivo do músico quanto do poeta (neste caso, o universo poético). Partindo dessas considerações, o autor avança para uma definição fundamental sobre o poema: “Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras.” (p. 217).

Essa compreensão do poema como uma máquina que agencia a sensibilidade do leitor em direção a um novo plano nos instiga a pensar a agência da música no fenômeno que com bastante frequência é aludido pelos capoeiristas sob – ou com referência a – a ideia de *transe*. Vejamos a descrição de Abib (2017, p. 101):

Impossível não perceber que durante o jogo de capoeira angola, os jogadores parecem ser envolvidos por uma atmosfera mágica, uma espécie de transe que conduz toda a movimentação dos capoeiras, um diálogo de corpos que se entrelaçam, deslizam um sobre o outro, orientados pelo ritmo sóbrio dos berimbaus, pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, que compõem a orquestra, e que cumprem a função de manter essa atmosfera solene, juntamente com o canto, do coro formado pelos outros capoeiras, muitas vezes repetitivo, como um mantra que estabelece a ligação espiritual entre todos os participantes da roda.

Para isso, será preciso deslocar a atenção da performance musical do cantador para a maneira como ela é apreendida pelos jogadores. É o que propõe Paul Zumthor (2007) para o caso da poesia, ressaltando, sob inspiração de Austin, o caráter performativo da expressão poética. Zumthor argumenta, assim, em favor de uma performance da *recepção*, voltada para o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em

uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (p. 18). Desse modo, se no capítulo anterior me detive nos enunciados que constituem os atos ilocutórios e nas transformações incorpóreas que os caracterizam, volto-me agora para os seus efeitos, para o momento em que elas se encarnam nos corpos dos capoeiristas e os conduzem à abertura para novos agenciamentos.

O TRANSE EM JOGO

As discussões acadêmicas sobre a ideia de transe na capoeira têm como marco inaugural o trabalho de Mestre Decanio (Decanio Filho, 2002). Médico e mestre de capoeira regional formado por Mestre Bimba, ele dedicou um pequeno livro para compreender o que ele designou por “transe capoeirano”. Segundo argumenta, trata-se de

um estado modificado de consciência em que o Ser se comporta como parte integrante do conjunto harmonioso em que se encontra inserido naquele momento.

O capoeirista deixa de perceber a si mesmo como individualidade consciente, fusionando-se ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental e procede como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro (tudo que ocorreu, ocorre e ocorrerá a seguir), ajustando-se natural, insensível e instantaneamente ao processo atual.

Um processo semelhante ao transe dos orixás no candomblé, diferenciando-se pelo grau de inconsciência menor, desde que em nosso caso (transe capoeirano) conserva-se o estado de alerta e esquiva permanente contra situações de perigo atual ou potencial e se aceleram os procedimentos de autopreservação e contra-ataque.

Devemos acentuar que os movimentos de esquiva e /ou ataque se iniciam independentemente de controle voluntário, ou seja, do controle da consciência vígil, portanto, em nível de automatismo (“*instintivamente*”, nas palavras de Mestre Bimba). (p. 5, grifo no original)

Sua abordagem se volta, em seguida, para os estímulos cerebrais e outras questões do campo da medicina. Mais importante aqui é o diagnóstico do fenômeno e sua vinculação com a música: “Na capoeira a chave portal do transe é o ritmo, especialmente pelo toque do berimbau e o efeito mântico dos cânticos” (p. 22). E prossegue: “aos poucos, a conjugação da música com os movimentos relaxados vai orientando o capoeirista no caminho do transe” (*idem*).

A palavra transe aparece com certa frequência entre os capoeiristas, mesmo que com brevidade, especialmente quando se conversa sobre música. Me chamou a atenção, por exemplo, quando ouvi de um mestre da chamada capoeira contemporânea a referência à ideia de transe – sempre relacionando-o com a música – em uma palestra em que ele apresentava uma visão bastante esportiva sobre a capoeira. É possível que algumas vezes o termo transe seja invocado por falta de outro mais preciso. De qualquer forma, torna-se uma noção bastante carregada quando tomada como objeto específico de reflexão. E isso se deve, possivelmente, à inevitável analogia com os cultos afro-brasileiros, pra onde a discussão sobre a música na capoeira também acaba sempre nos levando de alguma forma. O historiador Frede Abreu, um dos pesquisadores mais respeitados da capoeira, quando questionado sobre a relação entre som e corpo, argumenta:

O som da capoeira é “mântrico”, você vai ouvindo, vai ouvindo... Então você vai ouvindo e vai criando aquela onda. Você joga em função daquela onda, daquela energia. Mas ligado. Eu não gosto muito dessa definição de que a capoeira é um transe. Acho que, no transe, a personalidade do cara some, o cara vira cavalo⁵¹... Na capoeira não, o cara fica ligado. As músicas alertam o cara: Fique atento! Pega esse nego e derruba no chão! Cuidado com ‘não sei o quê’! Vai lhe dando uma série de sugestões. (2014, [online])

Veja-se que Mestre Decânio diferencia o “transe capoeirano” e o transe nos cultos afro-brasileiros principalmente pelo grau de inconsciência, o que no primeiro caso ele contrapõe ao instinto de preservação. Nas conversas que tive com os mestres, entretanto, essa articulação parece assumir outros contornos, que tentarei explorar a seguir. É preciso confessar que quando elaborei o projeto desta tese, o tema também me provocava alguma relutância. Fazer perguntas sobre a forma pela qual as pessoas são afetadas pela música parecia abrigar o risco de fazer com que me embrenhasse por caminhos que se afastavam dos objetivos da pesquisa. Mas para um pesquisador não capoeirista (como era, inclusive, o caso de Frede Abreu), que nunca tenha sentido seu corpo inesperadamente fustigado por algum canto na roda ou ouvido uma ladainha cantada com fôlego ao pé do berimbau, talvez seja mais fácil manter-se à distância desse tipo de ocorrência. Vimos como Abib, capoeirista bastante experiente, é taxativo quanto a isso. Assim, à medida que o assunto foi surgindo espontaneamente nas conversas sobre musicalidade, percebi que este poderia

⁵¹ Cavalo é a pessoa que recebe a divindade através de seu corpo no candomblé.

se tornar um tema bastante instigante – além de inevitável – à investigação antropológica. Por outro lado, quando perguntei à Mestre Janja sobre a ideia de transe na capoeira, ela já havia ressaltado o aspecto mântico da música a capoeira, mas sua resposta foi, em certo sentido, dissonante dos outros mestres com os quais havia conversado e fez reverberar a insegurança que eu pensava ter eliminado. Ela disse:

eu sou mulher de candomblé, eu sou rodante. Assim: quando eu tô tocando, se eu puder falar das minhas emoções, eu falaria das minhas ausências, das minhas saídas, falaria disso tranquilamente. Mas eu não sei como é que isso pode ser traduzido pela antropologia... (risos).

A seguir, a mestra argumentou que abordar o tema “sem que isso caia numa condição reducionista ou exótica” poderia ser uma tarefa bastante difícil. Mestre Janja, além de mestra de capoeira angola, acumula uma grande trajetória como pesquisadora, e penso que não faltariam razões para a preocupação que ela manifestava. Suas palavras soaram como um canto de advertência que se fez presente durante a escrita. Foi com o cuidado de quem responde a uma chamada de uma mestra, portanto, que aceitei respeitosamente o desafio de escrever sobre o que pude aprender no diálogo com os mestres sobre o assunto.

O JOGO EM TRANSE

Mestre Rogério observa que “a música da capoeira é um ritmo mântico, ele é rebuscado, pra podermos entrar nesse transe tem essa música rebuscada”. De acordo com o mestre,

you não precisa ser músico pra tocar os instrumentos da capoeira. É um ritmo super simples, mas que tem que ter essa limpeza, a coisa tem que ser precisa porque é pra você poder ouvir e sentir esse mântico, porque é isso que nos faz incorporar o jogo da capoeira. É a repetitividade. (...) a música que te põe pra jogar. Quando a música tá boa, a coisa flui do seu corpo pra fora. Quando a música não tá boa você tem que fazer né, você sente que você tem que trabalhar mais com o músculo do que com a espontaneidade do seu corpo. Portanto pra mim isso é a alma, né, do jogo da capoeira. (...) Então quando o jogo tá ali que você vê uma cena interessante, e a música tá interessante, a coisa te pega, e te põe pra jogar, você tem vontade de fazer, você entra na roda, você pode tá machucado, sei lá... mas você consegue chegar lá e... você é levado, você não vai, entendeu? Você é levado.

Relatos dessa natureza são comuns entre os capoeiristas. Sobre a capacidade de ser levado pela música, pela roda, é bastante significativa a narrativa de Mestre Marrom sobre a sua experiência durante um período em que dores intensas, causadas por hérnias de disco, o impediam de praticar a capoeira regularmente:

Então você tá ali, aquela dor, aquela coisa, né? O cara: “vai jogar?”. “Não, não vou não”. “Por que não?”. “Ah, não vou não. Eu sei que eu vou jogar e depois vou sentir uma dor danada”. (...) Aí começa a roda, aquele ritmo. Aí o puxador puxa um canto, aí o outro vai lá e responde, a roda não sei o quê, daqui a pouco tu tá ali... cara, você entra num transe assim, um semi-transe, que aí você: “Ah, vou fazer um jogo, sim”. Tu entra, aquela dor, naquele momento ela some, ela some. A ginga, que não dava pra fazer, você ginga. O movimento que dói você faz ele, não sente tanto. Você entra e você se contempla ali naquele momento, você se satisfaz, entendeu?

Segundo o mestre, alguns amigos duvidavam das suas dores após vê-lo jogar na roda. “Eu vou andar com a minha ressonância na mão pra te mostrar o meu laudo”, ironizava. Quando questionei Mestre Cobra Mansa sobre a real existência desse tipo de transe na capoeira e sua relação com a música, ele foi enfático: “claro que tem, cara!”. E então comentou:

Acho que o Mestre Moraes é que coloca isso bem legal, né? Ele vai dizer que a bateria, as pessoas que tocam o ritmo, tem o mesmo papel do alabê, de chamar as energias espirituais pra dentro do terreiro. Num certo ponto, você pode aceitar isso como verdade. Por quê? Cara, você já viu que quando tem uma galera boa que toca, muda a energia toda da roda? Neguinho começa a jogar bem, começa a jogar melhor... entendeu? E aí, como é que você explica isso?

(...) Como, acontece também, onde o ritmo tá bom, e você chega na roda, faz coisas que o cara: “porra, mas como é que você saiu, cara? Porra, mas...”. Você mesmo fala: “porra, não sei”. “Porra, foi bonito. Dá pra fazer...?”. “Não, não sei fazer de novo. Eu nem sei o que é que eu fiz, pô!” (risos). Isso que eu vou dizer que é exatamente o que o Doutor Decanio fala, do “transe capoeirano”. Você sabe o que tá fazendo, mas não sabe o que tá fazendo.

Retomando a observação de Mestre Churrasco citada no capítulo anterior, há um aspecto transcendental no canto da capoeira, para além das orientações e descrições do jogo. Segundo argumenta,

O canto, ele é transcendental, ele tem que transcender. Se ele não te levar, ele não é cantoria. Porque a cantoria de capoeira, as antigas mesmo, meio que ela te levava, né? Fazia meio que tu

sair do chão. Aquela coisa... Hoje não, o cara canta, chega uma hora assim que vai te dando sono, vão forçando a palma, aquele negócio meio... Aquelas músicas de antigamente ela quase te deixava em transe. Por isso que o pessoal antigo dizia que eram umas rezas, que os caras tavam rezando. Comparavam a cantiga com uma reza.

Geralmente, a ideia de transe provoca reflexões sobre os efeitos da música no corpo dos jogadores. Mestre Churrasco chama a atenção ainda para o modo em que os próprios cantadores costumam ser afetados pela música:

Uma coisa que eu estudei muito tempo, e eu tenho observado, e nenhum capoeirista observa: a gesticulação do capoeirista quando canta e a expressão facial dele. Muda completamente. (...) Alguma coisa que a música tá te influenciando, que tá mexendo lá com o teu interior e consegue atingir a tua face e expressar alguma coisa ali. (...) Que nem o jogador de capoeira. O cara baixou no pé do berimbau, ele muda a feição física dele.

O relato do Contramestre Bicicleta sobre a sua experiência nas rodas é bastante significativo nesse sentido:

Eu nunca falei isso não, pra ninguém. Mas quando... determinadas músicas que eu canto, mesmo sem ter conhecido os caras – por exemplo, eu não conheci Waldemar. Mas tem coisas que eu canto que às vezes eu me sinto que eu tô do lado dos caras! Eu não consigo explicar isso. É um negócio que é uma sensação que, assim, mexe muito comigo isso. Tem umas paradas que eu tô ali cantando, que ao mesmo tempo que eu tô cantando pra roda, eu sinto essa conexão. Não sei explicar o que é. Sei lá, acho que é um negócio de pele mesmo. Um negócio ancestral.

De forma mais ampla, a ideia de transe abarca os efeitos coletivos que este universo sonoro pode provocar naqueles que participam do ritual como um todo, envolvidos que estão em produzi-lo, seja participando da bateria ou respondendo o coro, como sugere a etnomusicóloga Flávia Diniz (2016):

Os capoeiristas ficam imersos nesta sonoridade “circular” horas a fio, respondendo o coro em intervalos regulares, como em um mantra, o que faz a roda, literalmente, ‘respirar’ como um todo e induz ao movimento constante. Esse estado coletivo de ânimo é o que estamos chamando aqui de “transe ritual”. (p. 346)

Esse estado de espírito pode absorver também o público. Mestre Marrom observa:

Você já viu, assim, roda na rua, e aí a pessoa tá assistindo, um leigo, ele tá assistindo. Você já viu que ele não consegue ficar parado? Ou ele bate palma, ou ele vai cantar também, ele fica cantando, ou ele fica pulando. Tu vê que ele vai tá batendo um pezinho, assim. Ele não fica estático, com o corpo todo parado. E aí às vezes acontece alguma coisa na roda e essa pessoa, ela se manifesta com palavras, ou dá um grito, essa coisa. Aí você tá no ritmo, você tá tocando, você tá junto com as pessoas jogando também. Aí tu viaja... (...) Essa é a proposta, pra mim essa é a proposta, entendeu? Você já sabe o que tem que fazer, sabe como é que tem que tocar, se comportar. E você senta ali e você vai, você aproveita. E cada um aproveita da sua maneira. O jogo: você tá tocando, o jogo tá rolando, um dá um golpe no outro. Aí a pessoa esquiva e você esquiva junto com a pessoa também junto com a pessoa. “ô, não é eu que tô jogando e eu tô esquivando...”. Aí você olha, você se comporta, você participa, né? (...) Então é isso, é o transe. Que então muita gente leva pro lado religioso. Não necessariamente. Uma pessoa pode ter transe sem ligação com religião nenhuma. É um corpo, é um corpo com energia, é um ser energético, que produz energia.

Esse tipo de situação é bastante observável em rodas realizadas na rua. Ana Maria Gonçalves também descreve esse efeito por vezes arrebatador da roda de capoeira, da música especialmente, sobre o público, em seu romance *Um defeito de cor* (2006, p. 668), em que a personagem narradora assiste a uma roda de capoeira: “A música também entrava dentro da gente, dando vontade de sair jogando, se fosse possível tirar os olhos do que acontecia na nossa frente. Parecíamos em transe”. De acordo com Mestre Rogério,

Quando você tá sentado ali e o capoeirista tá jogando e ele recebe isso, eu também recebo. Há essa interatividade, né? Música-capoeirista, capoeirista-roda, roda-público, público-roda, roda-capoeirista, capoeirista-música. É esse o giro né do que a gente chama do axé da capoeira, da energia, disso e daquilo... a magia. Pra mim tá ligado a isso. Se isso não flui desse jeito a capoeira rola, tudo bem, mas a parte mística, né, digamos assim, ela deixa de estar presente. A ancestralidade não chega na roda.

Ao explorar do ponto de vista filosófico o fenômeno corporal do transe nos cultos afro, Sodré (2017) compreende as divindades como incorporais: “os *orixás* são – filosoficamente – princípios cosmológicos que se atualizam liturgicamente como incorporais, corporalmente apropriados pelos iniciados” (p. 120-121, grifos no original). O autor contrapõe, assim, às noções transcendentais, cristãs, de “vida após a morte”, a imanência dos “princípios que *acontecem* na dinâmica ritualística” (p. 121). Essa abordagem fornece uma chave bastante interessante para a compreensão do transe na capoeira. Certo é que os incorporais que irrompem ao toque do trio de tambores não são

do mesmo tipo daqueles instaurados pelo toque dos berimbaus, não se trata da possessão do corpo por alguma entidade religiosa. Sobre a comparação da ideia de transe no contexto religioso e na capoeira, Mestre Cristina argumenta:

É porque não tem muita separação na verdade, né? Porque eu não diria nem transe religioso, mas é um transe na sua espiritualidade, entende? Porque quando a gente fala de religião, aí a gente vai falar especificamente de algum contexto religioso, seja ele qual for. Mas a sua espiritualidade, ela tá ali com você... Então você pode ter sensações que te remetam ao transe, sem necessariamente ter alguma relação religiosa.

Mestre Góes é bastante enfático nessa analogia: “a capoeira sabe que o alimento dela é espiritual. É o teu espírito que vai jogar, não é o teu corpo. É o teu espírito que vai cantar, você é um cavalo dela. Você é um cavalo da capoeira”. Mestre Renê argumenta ainda que “a roda é um momento onde você empresta seu corpo para seu capoeirista jogar. Onde você tem contato direto, por meio da música, dos instrumentos, com seus ancestrais” (Santos, 2019, p. 74). Nessa perspectiva, é a própria capoeira que se manifesta no corpo – treinado, sensibilizado – do capoeirista. Mestre Churrasco assim descreve a experiência transcendental que a música proporciona na roda de capoeira:

Aí tu entra numa frequência diferente, que é desconhecida, que esse som busca às vezes alguma coisa diferente que tu não sabe o quê que é. Que aí vem a tal de mandinga, não sei o quê... Que nem aquele pessoal da religião, quando canta, que eles entram em transe, ou dá uma “parada” ali, o canto de capoeira também tem. Mas depende do cantador... Não é que nem o ponto de Umbanda: “ah, vou cantar pra baixar santo”. Não, não baixa santo. Baixa alguma outra coisa *do capoeira!*

Na “filosofia a toque de atabaques” de Sodré (*idem*, p. 88), o transe dos terreiros aparece como implicando “uma hiperexpressividade somática, que se exhibe ritualmente” (p. 126). Essa expressividade extraordinária do corpo remete ao caráter impetuoso das narrativas sobre a ideia de transe na capoeira: a coisa que “te pega e te põe pra jogar”, o “alívio do corpo”, o momento que “você sabe o que tá fazendo, mas não sabe o que tá fazendo”, as ocasiões em que “você é levado, você não vai”... E remete também às considerações que o próprio Sodré faz, em obra anterior, sobre o corpo na capoeira:

É um corpo – assim como aquele que “recebe” o orixá, estabelecendo a comunicação direta entre o sagrado e o profano – sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo.

O júbilo propiciado pelo corpo – ao mesmo tempo aberto e fechado, estável e instável, firme e escorregadiço, sólido e impalpável – do capoeirista é que faz do jogo da capoeira uma extraordinária diferença cultural. No instante em que se joga, que se brinca a capoeira, os movimentos do indivíduo se libertam de qualquer causa externa, de qualquer justificativa racional outorgada por um Outro, possibilitando um desfrute instantâneo do real. Nesse aqui e agora do corpo, contorna-se a pretensa eternidade (metafísica) dos axiomas de realidade e faz-se aflorar o amoroso sentimento de existir. O ritmo do berimbau põe em jogo, integrados, o corpo e a alma do negro. (1988, p. 214).

Na minha experiência como capoeirista, pude experimentar diversas vezes a sensação de, quando a música está em um nível considerado muito bom, descobrir-me capaz de realizar coisas (movimentos, percepção) que em outras ocasiões não me julgaria apto a fazê-las. E mais frequentemente, também, a sensação de ser levado pela música, realizando menos esforço muscular e movido muito mais pela espontaneidade do meu corpo, como observou Mestre Rogério. Relatos dessa natureza não são raros entre os capoeiristas. Mas se uma bateria boa é indispensável para que momentos como esses sejam possíveis, outros fatores parecem intervir também nesse processo – a experiência do capoeirista, a relação entre os jogadores e o tipo de jogo a que estão se propondo, o seu estado de espírito, etc. Mestre Cristina, após destacar as semelhanças rituais entre a capoeira e as religiões afro-brasileiras, argumenta:

Então dependendo da entrega, no nível de sensibilidade, do entendimento... porque isso também não é automático. (...) Pode ser ou pode não ser, né? Tem pessoas que, às vezes nem é capoeirista, já sente essa energia e tal. Tem pessoas que leva mais tempo, fica muito sem entender o que tá acontecendo ali, porque não é um entendimento racional também. Mas quando você começa realmente a se entregar, você sente essa energia fisicamente mesmo. Essa coisa de o corpo aliviar às vezes quando chega na beira de uma roda e tal. (...) Enfim, mas eu acho que esse transe, de alguma forma a pessoa precisa tomar consciência.

O aprendizado na capoeira, pode-se dizer a construção do corpo de um capoeirista, passa pelo aprendizado das mais diversas técnicas corporais, o que inclui não apenas golpes e esquivas, mas toda uma expressividade na interação com o outro que constitui também o seu estilo, e que expressa, por sua vez, o seu pertencimento a uma linhagem específica. E passa também, e talvez sobretudo, pela esfera do sensível. Conseguir entregar-se ao ritmo musical diante de uma trama complexa de relações que o jogo exige, estar atento às

solicitações do cantador e às chamadas do berimbau, estes são desafios que o capoeirista enfrenta e para os quais vai se sensibilizando a partir da experiência que adquire nas rodas de capoeira.

Algumas atividades nos treinos podem se voltar diretamente pra esse tipo de aprendizado. Nos treinos que acompanhei com Contramestre Bicicleta ao longo de 2012, ano em que morei no Rio de Janeiro, por exemplo, ele com frequência pedia aos alunos que jogassem em duplas enquanto cantava acompanhado do berimbau, solicitando que as duplas fossem trocadas espontaneamente a cada vez que ele mudasse a cantiga. Observa-se nas rodas que alguns capoeiristas experientes sinalizam a mudança nas cantigas com uma “volta ao mundo” ou a ida ao pé do berimbau para, a seguir, retomar o jogo, mas não é tarefa simples responder imediatamente a essa transição quando o jogo exige uma atenção mais acurada. Em 2017, durante uma vivência realizada na Áfricamente, em Porto Alegre, ele realizou outra atividade interessante com o grupo nesse sentido: montou-se uma roda e, durante os jogos, ele sinalizava a alguns tocadores (geralmente dois), escolhidos aleatoriamente, para que estes passassem a apenas fingir que tocavam seus instrumentos, gesticulando como se ainda os tocassem normalmente. Ao final do jogo, os capoeiristas que haviam jogado eram solicitados a responder quais eram os instrumentos que haviam deixado de ser tocados enquanto eles jogavam. Era de se esperar que o silêncio de um dos pandeiros ou dos berimbaus tornasse difícil a sua identificação imediata, mas até mesmo a interrupção do atabaque ou do agudo sobressaliente do agogô confundia alguns capoeiristas, que às vezes apontavam para instrumentos que permaneciam soando. Mestre Marrom, comentando sobre essa necessidade de integração entre corpo e música, narra uma situação extrema:

Eu já vi roda que o pessoal começou a tocar e a galera falou assim: “tira, tira o ritmo!”. Aí eles tiraram, saíram, e o pessoal continuou. Os dois jogadores nem sentiram a ausência dos berimbaus! (...) Eu já vi e eu já fiz. Além de eu já ver eu já fiz. Eu participando de roda com o pessoal da contemporânea, a galera lá no “vaco vaco”, eu falei: “tira! tira, tira, sai... Iê, galera! Nem senti falta né?”. Lógico, como é que você vai sentir falta de uma coisa que você nem se relaciona?

Essa sensibilização do corpo para os afetos presentes na roda de capoeira passa também pelo autoconhecimento, conforme observa Mestre Cobra Mansa:

Aí eu gosto de falar numa outra coisa que é a energia que a música pode trazer para você, quando você tá numa roda. Eu falo sempre isso com meus alunos, eu falo assim: olha tem uma música que te toca lá dentro, todo mundo tem a sua música, todo mundo tem sua música... [...] E eu até falo para os meus alunos: “você tem que descobrir qual é a sua música, cara!”. Porque aí, quando você for jogar, quando você estiver em uma situação difícil, aí você vai lá e canta a sua música que ela vai te trazer sua energia de volta, entendeu? Então, nisso eu acredito. Então eu gosto disso, saca? Então tem músicas, assim, que me dá uma energia legal, sabe? Então eu vou lá para o pé do berimbau e canto.

Muitas vezes essa relação do capoeirista com alguma música específica se torna perceptível para quem o acompanha. Ao assistir aos seus jogos em diferentes rodas, e também ouvindo comentários de outros capoeiristas, já havia percebido o entusiasmo de Mestre Cobra Mansa com o corrido “*onde vai caimã / caimã, caimã...*”, gravado por ele em sua participação no CD do grupo *Nzinga* (2007). Ao questioná-lo sobre essa cantiga, ele respondeu, surpreso:

Então, essa é exatamente esse caso dessa música que eu te falei, que é uma música que pra mim, me dá uma energia legal. Não tem um significado. Porque caimã é jacaré... Então ela não tem, assim... Todo mundo: “Ah, mas qual é o significado?”. Eu digo: mas rapaz, não tem, é a questão da música, mesmo. Que toda vez que canta essa música eu sinto uma energia boa, assim, sabe? Uma coisa que me chama pra frente, entendeu? Então não tem muita explicação. Assim como aquela: *ô láí lailá...* uma música que joga o ritmo pra frente, eu gosto, mas não tem uma significação própria, entende? “Ah, porque é do orixá”... Porque também tem essas coisas, as pessoas, às vezes, viajam mais que você mesmo [risos].

A zombaria final do mestre ecoa a advertência feita por Mestre Janja, acima. E também as diversas recomendações de cautela que, durante as entrevistas, me preveniam sobre os riscos de se buscar explicação demais para o significado das músicas cantadas na roda de capoeira e seus efeitos imediatos.

TODO TEMPO NÃO É UM

A perspectiva adotada por Sodré, na qual o transe aparece como um “trânsito” entre dois planos (2017, p. 126), permite ainda que ele compare esse fenômeno com momentos singulares de outros contextos criativos, não necessariamente rituais – a ciência, a

filosofia, o xamanismo ou a poesia. Dentre os vários exemplos citados pelo autor, encontramos o depoimento de Fernando Pessoa sobre a criação de um dos seus heterônimos: “escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir”. E prossegue: “o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro” (citado em Sodré, 2017, p. 127). Um “cavalo da poesia”? Num contexto mais próximo da capoeira, poderíamos acrescentar a abordagem sobre a inspiração e o processo criativo expressa nos versos de Paulo César Pinheiro, no samba *O poder da criação*, parceria com João Nogueira (1994):

ela é uma luz que chega de repente
com a rapidez de uma estrela cadente
que acende a mente e o coração
(...)
e o poeta se deixa levar por essa magia
e o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
e o povo começa a cantar

Talvez a diferença fundamental esteja no fato de que no ritual o transe é buscado. As músicas tradicionais da diáspora africana fazem parte daquilo que José Miguel Wisnik (2006, p. 40) define como o “mundo modal”, que compreende as músicas desenvolvidas fora do eixo das sociedades capitalistas (onde estas foram suplantadas pelo desenvolvimento da música *tonal* – ou a música “séria”, na ironia de Leroi Jones) em que a música é vivenciada como uma experiência do sagrado. Conforme o autor, na música modal “as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente” (p. 40). Wisnik ressalta que muitos teóricos sustentam que “a música que resulta daí é capaz de exaltar, levar ao transe ou ao êxtase” (p. 92).

Podemos destacar algumas propriedades centrais que o autor aponta como definidoras do modalismo e que parecem convergir com as músicas cantadas nas rodas de capoeira, pelo menos as cantigas mais tradicionais, como a circularidade e a recorrência de configurações escalares “que aparecem como províncias sonoras, territórios singulares, cujo colorido e cuja dinâmica interna estarão associados a diferentes disposições afetivas e a diferentes usos rituais e solenizadores (p. 85). A isso se deve muito do aspecto mântico da musicalidade da capoeira, que também compartilha a “capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito” (p. 86).

A relação entre música e território é um tema caro à filosofia de Deleuze e Guattari (1997). Um lugar especial nessa discussão é dado ao canto dos pássaros e à forma como eles se mostram capazes de fixar territórios a partir do canto. No repertório tradicional da capoeira, há um corrido bastante conhecido que diz:

canarinho da Alemanha
quem matou meu curió
canarinho da Alemanha
quem matou meu curió

Já ouvi algumas especulações sobre a origem deste canto. Uma delas refere-se ao fato de que os curiós são pássaros conhecidos pela disputa de território por meio do canto, e são capazes de cantar até a morte para garantir o seu território. Campeonatos realizados por criadores de curiós, inclusive, são realizados em diversos lugares do Brasil, nos quais os pássaros são colocados em enfrentamento e cantam durante horas, sendo o vencedor aquele capaz de sustentar o canto por mais tempo.⁵² O enfrentamento de outro pássaro habilmente cantador (*xô, xô, meu canário / meu canário é cantador*) poderia ter levado à morte, assim, o pássaro que inspirou a cantiga. Mas o interesse aqui não está em desvendar a origem do canto e sim em observar o processo explicitado por essa versão sobre o acontecimento trágico narrado nos versos. Em certo sentido, o pássaro que é vencido em determinada situação não abandona um território sob sua alçada em reconhecimento à sua derrota numa disputa para que este seja ocupado por um pássaro invasor. É antes o seu próprio território, pode-se dizer, que é dissipado na medida em que o adversário se territorializa com seu canto.

A capacidade que a música (ou mais propriamente o som) comporta de fazer emergir territórios é um tema complexo e reúne um conjunto de questões que levou Deleuze e Guattari a desenvolver o conceito de *ritornelo*: “chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (1997, p. 132). E ainda: “sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território...” (p. 118). São exemplos de ritornelos, para os

⁵² A antropóloga Flávia Motta (2016) analisou as relações de gênero que permeiam essas disputas nas provas conhecidas por “Curió Valente”, na cidade de Florianópolis (SC).

autores, músicas que se erigem afastando as forças do caos, delineando um princípio de ordem: “há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne”, argumentam (p. 116); ou articulando-se no traçado de um “em-casa” ou de um “natal”: os cantos de trabalho, cantos populares, mas também os sons do rádio e televisão que se erguem “como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto)” (*idem*). Não se trata, assim, do efeito produzido por propriedades ou aptidões de músicas específicas, mas de agenciamentos de forças que ganham consistência quando uma música é efetuada em determinadas condições. Também se pode considerar aqui aquelas cantigas que acolhem funções específicas e que territorializam os jogadores nos domínios esperados do jogo (*por favor, meu mano / eu não quero barulho aqui não...*).

O berimbau começa a soar e o som grave se sobressai oscilante entre os ruídos da roda até repousar sobre o toque de Angola. Um princípio cósmico desponta, evocando energias ancestrais e chamando os outros instrumentos a seguirem o seu pulso. Os corpos vibram. Seguem-se cantos que suscitam referenciais diversos: históricos, sociais, geográficos, identitários e existenciais, etc. Mestre Churrasco argumenta:

Tudo que a capoeira cantava, cantava o cotidiano, a Feira de São Joaquim, Festa do Bonfim... Mas tudo a capoeira tava por trás. (...) Então quem é cabeça em capoeira, falou em São Joaquim ele vai ter que voltar atrás, ao passado da capoeira, pra reativar aqueles mestres que jogaram lá, como é que era a capoeira de lá. Porque o canto levou até lá. Como é que aqueles cantadores cantavam, como é que era aquela roda lá? Aquela roda era só dos carregadores, era uma feira que descarregavam aquele monte de saveiros cheios de sacos de batata, feijão, não sei o quê, aqueles caras todos suados, só de calção, aquela coisa...

A África, a Bahia, a malandragem... São territórios da sabedoria ancestral da capoeira que irrompem e se afirmam como esferas de resistência – resistência ao racismo, ao genocídio do povo negro, à subjetividade e aos modos de vida ofertados pelo capitalismo. Quando Lévi-Strauss aproxima a música e a mitologia, ele argumenta que a primeira age sobre o enraizamento fisiológico do indivíduo, enquanto a última o expõe ao seu enraizamento social: “uma nos pega pelas entranhas, a outra, digamos assim, ‘pelo grupo’” (2004, p. 48). Mas nas culturas musicais tradicionais é a um só tempo que somos pegos pelas entranhas e pelo pertencimento social, por isso o transe é encarado como uma experiência com a ancestralidade.

Por fim, há os ritornelos que nos arrastam para uma experiência inaudita antes de territorializarem-se (como a viagem com *Money won't change you* no interior do banco). O ponto alto do ritornelo, em Deleuze e Guattari, é quando ele atinge determinada dimensão cósmica, “como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças que ora ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação” (1997, p. 117). Não é mais o canto do pássaro que demove o inimigo, mas o gorjeio que ele projeta sobre as forças do crepúsculo. Na roda de capoeira, é o momento singular no qual o vigor desterritorializante da conjunção de sons e afetos, velocidades e forças sublima o axé da roda e investe os capoeiristas em um júbilo corporal intensivo, exortando-os ao complexo de sensações que perfazem o estado alterado (e desejado) de consciência corporal acima descrito sob o signo do transe.

Um ponto fundamental sobre o ritornelo: no centro de tudo está o *ritmo*, “há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.” (p. 121). Porque o ritmo não se define primeiramente por uma medida, por uma divisão vazia do tempo, mesmo que a suponha. Como afirma o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1982), “o ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo” (p. 68). Ele é desconcertante: “Sentimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa” (p. 68-69). Assim, é o ritmo, e não o metro, que faz nascer a poesia. É ele que nos atravessa e conduz para determinado estado poético. Como argumenta o poeta senegalês Leopold Senghor (2011, p. 88, grifo original): “É assim que o ritmo age sobre aquilo que existe de menos intelectual em nós, despoticamente, para nos fazer penetrar na *espiritualidade do objeto*”. E acrescenta: “esta atitude de abandono que é nossa é ela mesma rítmica”. Nessa perspectiva, tomar o transe como um trânsito entre estados (como propõe Sodré para os terreiros) pode nos levar a compreender a ideia de transe na capoeira como uma experiência propriamente rítmica, guardadas as singularidades do modo em que cada corpo o vivencia a cada vez. Não somente porque seja um estado que se experimenta impulsionado pelo ritmo musical da bateria, mas principalmente porque ele se afirma

corporalmente como ritmo.⁵³ Por isso todo *beat* (batida, pulso) é também um “*be at*” (um “ser em”, em tradução livre), como formulou Leroi Jones (2009, p. 34).

Na verdade, porque o ritmo não é uma propriedade exclusiva dos sons (há ritmo em todas as artes), os ritornelos não são somente a expressão de agenciamentos sonoros. Eles podem ser gestuais, textuais, picturais...⁵⁴ A dança do escravo descrita por Sodré (2019, p. 125) parece corresponder perfeitamente aos princípios que definem o ritornelo:

Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante. Por outro lado, o tempo que o escravo injeta nesse espaço alterado tem conteúdo diferente do vivido pelo senhor – é um tempo sem hegemonia de trabalho, um outro *áion*, com outra ordem de acontecimentos e princípios cósmicos diferentes.

É importante observar que toda reflexão sobre o ritmo coloca em jogo a ideia de *tempo*. Wisnik ressalta que uma característica da música modal é a capacidade de introduzir uma outra experiência do tempo musical, “um tempo circular, recorrente (...) que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum”. Trata-se, segundo o autor, de uma “produção coletiva do tempo” que “faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se estamos na sua sintonia” (2006, p. 78). O tempo, sob o ritmo, deixa de ser tomado pela medida entre um e outro pulso, pelo metro do compasso, para designar uma outra experiência da duração. Nesse sentido, Deleuze e Guattari argumentam que “não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (1997, p. 168). Essa perspectiva de forma alguma é estranha à capoeira. Já diz o verso de uma conhecida ladainha de Mestre Waldemar da Paixão (1986, f. 3): “todo tempo não é um”.

⁵³ Octávio Paz (1982, p. 70) observa: “não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa”.

⁵⁴ “Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som – mas por que esse aparente privilégio?” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 132).

A experiência rítmica do transe implica, assim, uma apreensão singular do tempo que se liberta da sucessão cronológica, que não exclui categoricamente passado nem futuro (como já sugeria Mestre Decânio) e conecta virtualmente uma série de eventos que se agrupam sob o eixo da ancestralidade. Há músicas que são como uma chamada e demandam uma resposta diligente, outras são como uma chama que nos incendeia e arrasta para lugares inesperados. Já foi observado que falar sobre a música é um espaço privilegiado para que se façam considerações sobre a expressão das forças ancestrais. Toda a discussão delineada desde o capítulo anterior sobre os incorporais nos encaminha para pensar a música da capoeira e seus ritornelos não somente como um modo de acesso a essas forças e a rememoração de um passado distante, mas como um conjunto de instrumentos que opera uma produção criativa da ancestralidade e faz de cada roda de capoeira um acontecimento raro, singular, regido pelo axé que foi capaz de colocar em jogo.

A GRANDE RODA

O curta-metragem *FOLI: Não há movimento sem ritmo*, dirigido por Thomas Roebers e Floris Leeuwenberg (2010)⁵⁵, explora as diversas expressões rítmicas que organizam a vida social do povo de Baro, na República da Guiné. O filme inicia com a afirmação categórica do mestre Mansa Camio: “Todas as coisas são ritmo”. A inadequação de se considerar o ritmo como um domínio exclusivo da performance musical entre os povos da África Ocidental foi apontada pelo etnomusicólogo ganense Kofi Agawu (1987), que afirma:

eu acredito que a vitalidade dessa música é melhor compreendida e apreciada no contexto de um esquema mais amplo de expressão rítmica que envolve quase todos os aspectos da vida tradicional da África Ocidental. A expressão musical (ou essencialmente a expressão rítmica) não se divorcia de outras formas de comunicação – fala, gestos, cumprimentos e dança –, mas deriva diretamente delas. Grosseiramente falando, mas direto ao ponto: os africanos não se ‘tornam rítmicos’ repentinamente na arena de seu vilarejo, onde eles dançam e tocam diariamente. Ao contrário, uma concepção unitária informa a variedade de maneiras pelas quais eles se expressam ritmicamente, seja na forma de canções de jogos infantis, ou acalantos, ou músicas religiosas, ou músicas de trabalho, ou

⁵⁵ O vídeo está disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=wQRikoMXKrw>.

canções de protesto, ou fórmulas de saudação, ou dança, ou fala.
(p. 403)

Essas observações nos remetem para as relações que os capoeiristas estabelecem entre a “pequena” e a “grande” roda. Compare-se as palavras de Agawu com as de Mestre Pastinha (2009, p. 26), em uma entrevista concedida a Roberto Freire, em 1967, em que fala sobre o ensino da capoeira no CECA:

Saem daqui sabendo tudo. Sabendo que a luta é muito maliciosa e cheia de manhas. Que a gente tem que ter calma. Que não é uma luta atacante, ela espera. Capoeirista bom tem obrigação de chorar no pé do seu agressor. Está chorando, mas os olhos e o espírito estão ativos. Capoeirista não gosta de abraço e aperto de mão. Melhor desconfiar sempre das delicadezas. Capoeirista não dobra uma esquina de peito aberto. Tem de somar dois ou três passos à esquerda ou à direita para observar o inimigo. Não entra pela porta de uma casa onde tem corredor escuro. Ou tem com o que alumiar os esconderijos da sombra ou não entra. Se está na rua e vê que está sendo olhado, disfarça, se volta rasteiro e repara de novo no camarada. Bom, se está olhando ainda, é inimigo e o capoeirista se prepara para o que der e vier. (Mestre Pastinha, 2009, p. 26)

O mestre discorre sobre a filosofia da capoeira, passando de forma sutil da roda de capoeira às situações mais cotidianas, considerando-as indistintamente. Como se sabe, Mestre Pastinha deixou grandes discípulos. E um deles é Mestre Boca Rica, que canta a seguinte quadra:

Tum, tum, tum bateu na porta
Maria vai ver quem é
mas se for um capoeira
vai na ponta do pé

Questionado sobre esses versos, ele respondeu-me:

Porque o capoeira tem que ser vivo, o capoeira tem que ser malandro. Capoeira é esperto. Você vai abrir... o cara bate na porta, e você abre de qualquer jeito? E se for um inimigo? Você já tá morto, ele te pegou desprevenido. Aí você vai, meia porta, um pouquinho, pra ver, procura saber quem é. Se tiver aquele olho mágico, você olha no olho mágico. Se for inimigo você não abre.

É muito parecido com os ensinamentos para a roda de capoeira, o capoeirista nunca deve abrir o seu jogo imprevidentemente diante de um adversário desconhecido. Manoel

Querino (1955, p. 73-74) já observava, no início do século passado, sobre o comportamento dos antigos capoeiras:

O Capoeira era um indivíduo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao aproximar-se de uma esquina tomava imediatamente a direção do meio da rua; em viagem, se uma pessoa fazia o gesto de cortejar a alguém, o capoeira de súbito, saltava longe com a intenção de desviar uma agressão, embora imaginária.

Assim, pode-se considerar, parafraseando Agawu, que capoeiristas não se tornam rítmicos repentinamente quando entram na roda para jogar ou fazer música. Em *Black Music* (2014), Leroi Jones argumenta que “a música dos negros é essencialmente a expressão de uma atitude, ou uma coleção de atitudes, sobre o mundo, e somente secundariamente sobre o modo de fazer música” (p. 15). Essa é a premissa sobre a qual o autor sustenta a sua investida contra o que considerou a “crítica branca” ao jazz. Leroi Jones aponta que a quase totalidade dos críticos de jazz eram brancos, enquanto os seus músicos mais importantes eram negros. Mas o ponto fundamental, o que fazia daquele conjunto de críticas uma “crítica branca”, conforme argumenta, era o fato dos críticos terem voltado os seus esforços para a *apreciação* musical (a forma canônica que a música assumiu no ocidente) em detrimento de uma compreensão que levasse em conta que tal atitude, ou “coleção de atitudes”, contempla “uma filosofia social contínua e em constante evolução” (p. 21). A música seria, assim, o lugar de uma potente experimentação filosófica, e esta deveria ser, de acordo com o autor, a dimensão mais importante a ser levada em conta pela crítica, justamente o aspecto que vinha sendo sistematicamente negligenciado pelos críticos do jazz. Octávio Paz argumenta que “no fundo de toda cultura se acha uma atitude fundamental diante da vida, que antes de se expressar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, manifesta-se como ritmo” (Paz, 1982, p. 72). Nesse sentido, não é somente a música que expressa, em seus ritmos, as atitudes de um povo, de uma cultura. Mas sobretudo o ritmo que caracteriza determinada cultura que se manifesta musicalmente.

É isso que parece ter passado ao largo, também, da compreensão de alguns folcloristas e estudiosos brasileiros até meados do século passado. O musicólogo Renato Almeida, em seu ensaio *O brinquedo da capoeira*, de 1942, onde realiza algumas valiosas descrições das rodas de capoeira angola em uma época cujos registros desse tipo são escassos, realiza

a seguinte observação quanto à musicalidade: “Música primária, apenas rítmica, com uma linha melódica tão pobre, daquelas que leva Friedenthal a dizer que a isso nem se podia sequer chamar de melodia” (1942, p. 159). A citação do musicólogo alemão (que fez pesquisas na América Latina, incluindo o Brasil) para endossar o seu desprezo parece ressaltar a distância pretendida pelo olhar do brasileiro. Enquanto isso, o linguista negro norte-americano Lorenzo Turner (1940-1941) realizava o registro dos mestres Bimba, Cabecinha e Juvenal, verdadeiras relíquias do acervo musical da capoeira. Luís da Câmara Cascudo (1929), por sua vez, afirma, sobre a música negra no norte do Brasil:

A impressão é que o negro se liberta da música para ter mais solta a faculdade de improvisação. O ritmo negro deixa o infinito. Todos os cantos e danças de autos e festejos tradicionais trazem variantes e modificações para cada ensaiador. Muitas vezes ensaios de síncope pertencem ao “*mestre*” e não à música. Não tem ele, retinto melômano, a fidelidade auditiva de espanhol e do lusitano. E nada mais. (p. 9)

Como se vê, pareciam, esses senhores, fazer questão de tornar explícita a lente europeia através da qual faziam as suas observações. Em Cascudo, ela se expressa ainda por uma concepção de música enquanto entidade autônoma, proveniente da música erudita ocidental, à qual as performances deveriam prestar a máxima fidelidade, paradigma bastante questionado nas últimas décadas pela etnomusicologia, em defesa de abordagens que privilegiem a performance musical (Seeger, 2008; Cook, 2006).⁵⁶ Assim, o autor atribui uma estranha transcendência a uma obra que é coletiva, preso a um idealismo segundo o qual ela somente poderia vir ao mundo em simulacros, traída pelas performances de cada mestre, com seus sincopados singulares. Bem outra é a perspectiva que pretende compreender a música por si mesma, em suas próprias contingências. Nesse sentido, o poeta senegalês Léopold Senghor (2011) faz as seguintes considerações sobre o ritmo na arte negra, tomando a escultura como ponto de partida:

Não é simetria que gera monotonia; o ritmo é vivo, é livre. Pois retomar não é redizer, nem repetir. O tema é retomado num outro lugar, num outro plano, numa outra combinação, numa variação; e confere uma outra entoação, um outro timbre, um outro acento. E o respectivo efeito de conjunto é intensificado, não sem matizes. (p. 88)

⁵⁶ Nicholas Cook (2006, p. 13) afirma a necessidade de que a música seja compreendida enquanto performance, “ao invés de vê-la como uma reprodução, através da performance, de algum tipo de objeto imaginário”.

É, assim, uma arte que compreende a repetição como o retorno do diferente. Cascudo a vê pelo primado da identidade, por isso não apreende seu espírito. Aqui há uma ruptura com qualquer ideia que pressuponha a música como uma entidade autônoma, anterior à performance, que exija algum tipo de fidelidade. Só existe a música em ato. Com efeito, podemos tomar a partir das considerações de Senghor a observação de Deleuze segundo a qual “o compasso é apenas o envoltório de um ritmo, de uma relação de ritmos” (2009, p. 46).⁵⁷ Em sua filosofia da diferença, esta somente se afirma através da repetição, da instauração de um ritmo através do qual se manifesta. Mas, conforme afirma em *Mil Platôs*, com Félix Guattari, “é a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 120). Desse modo, na esteira do que observou LeRoi Jones sobre o jazz, a música da capoeira angola também coloca em jogo uma ginga maliciosa que não pode ser compreendida dissociadamente da filosofia angoleira e de seus ritmos. E isso não prescinde de uma dimensão temporal, que é a temporalidade da ginga, da contingência, do inacabamento (*devagar também é pressa...*). Autores como Agawu, Senghor, LeRoi Jones e Muniz Sodré nos incitam a tentar compreender essas relações, que parecem ter sido ainda muito pouco exploradas pelos já escassos trabalhos dedicados à musicalidade na capoeira.

A CONTINGÊNCIA

A ginga insere poesia na linguagem corporal da capoeira. As sequências de movimentos repetidas nos treinos alimentam o nosso vocabulário para a interação com o outro, mas é a ginga que lhe confere o ritmo. Gingar não é movimentar o corpo em conformidade com uma sequência pré-definida; ao contrário, é próprio da ginga o dinamismo e a capacidade de desestabilização do outro, habilidade que é fruto de um longo e refinado aprendizado. Ao discorrer sobre a origem mais provável da palavra *ginga*, o historiador Nicolau Sevcenko (1998) sintetiza:

Ela procede da capoeira e se refere à movimentação fundamental do capoeirista, que balança seu corpo constantemente, de modo rítmico mas imprevisível, impedindo assim que o adversário

⁵⁷ “A retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos, de tal modo que devemos sempre distinguir a repetição-compasso e a repetição-ritmo, a primeira sendo apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda.” (Deleuze, 2009, p. 46).

tenha uma referência fixa para definir sua estratégia de ataque. O segredo do capoeirista, portanto, está na qualidade do seu gingado. Outro aspecto interessante é que o capoeirista não se põe a gingar para precipitar a luta, mas ginga a partir do momento em que está sob assédio. Ou seja, o efeito da ginga é desestabilizar a lógica combativa do oponente. (p. 613)

Na mesma linha, Muniz Sodré (2002) argumenta que a essência da capoeira está no desnorteamento do adversário, “envolvendo-o como uma aranha na teia” para realizar o ataque. “No fundo, uma arte de sedução e engano do olhar” (p. 48), conclui. Há uma série de gestos, posturas e intensidades que perfazem modos singulares de entrar em relação capazes de despertar a sedução de um corpo sobre o outro. Trata-se de um saber corporal que também precisa ser treinado.⁵⁸ Sodré recorre à etimologia para ressaltar que “seduzir (do latim *se-ducere*) significa *desviar* alguém ou algo de uma finalidade, de um caminho” (1988, p. 158, grifos no original). Lembrando que a emergência do ritmo implica uma atitude de abandono, “um ‘ir em direção a’ alguma coisa”, talvez possamos considerar que é essa capacidade de sedução o que confere à ginga a sua natureza essencialmente rítmica. Nesse sentido, o jogo da capoeira é, em grande medida, uma luta pela imposição de um ritmo, o seu ritmo de jogo, conduzindo o oponente a um território desconhecido, lançando-o numa condição de vulnerabilidade. Daí a expressão: “o angoleiro, quando é bom, se conhece pela ginga”. Para Sodré, a sedução fundamenta as estratégias de resistência do povo negro no Brasil e é significativo que ele encerre o seu livro *A verdade seduzida* (1988) com um ensaio sobre a capoeira. Os capoeiristas geralmente ressaltam a ginga como o movimento básico e primordial da capoeira, de onde saem os ataques e as esquivas, o “jeito que o corpo dá”, mas também a negociação, o arдил e a malícia que não se restringem ao jogo, mas têm efeito sobretudo na capacidade de contornar situações desfavoráveis que se apresentam na grande roda da vida⁵⁹, um saber enraizado na luta do povo negro contra a colonização e o escravismo, que Tavares (2013) assim descreve:

⁵⁸ Em algumas das aulas de Mestre Renê que participei, ele instigava os capoeiristas a tentar conduzir o seu parceiro de jogo, posicionando-o de acordo com alguma estratégia de ataque. Tarefa desafiadora: como utilizar a expressão corporal pra convencer o seu oponente a se deslocar de acordo com a sua intenção ao mesmo tempo em que era preciso dissimular essa intenção para que ela tivesse efeito? Na roda realizada ao final do treino, o mestre fez vários jogos, conduzindo sempre os capoeiristas a um ponto específico da roda, onde, pedagogicamente, os atacava com firmeza. Mesmo que sua intenção não tenha sido completamente dissimulada, ao entrar na roda pra jogar com o mestre não consegui evitar ser conduzido por um momento a esse mesmo local da roda onde sabia que seria atacado.

⁵⁹ Vários trabalhos já exploraram a ideia de ginga na capoeira. Encontramos depoimentos de vários mestres em Fonseca (2018) e Nascimento (2019).

O aproveitamento de brechas foi a meta definida pela população negra, só que não pelas vias do enfrentamento direto. Foi escolhido, ou melhor, foi trilhado o caminho do meio, dos interstícios: a sedução que, no fundo, dará na manha, no jeitinho do jogo do corpo, enfim, no jogo de cintura e sua projeção cognitiva: a ginga (e a mandinga como sua contraface). (Tavares, 2013, p. 92)

Essas características inspiram recorrentes analogias entre o capoeirista e a figura de Exu. Barbosa (2005, p. 93) argumenta que “como Exu, os jogadores de capoeira são dúbios, sutis, sedutores, transformadores e flexíveis”. Ambos agem, segundo a autora, “valendo-se de desvios, de criatividade, de duplicidade, de ambivalência e da sedução dos parceiros ao jogo da sua manobra astuta”. Mas a ginga também é relacionada por muitos capoeiristas à astúcia de Nzinga Mbadi, a Rainha Ginga (ou Rainha Nzinga, ou ainda Rainha Jinga), soberana dos reinos de Ndongo e Matamba, na atual Angola, que empreendeu forte resistência ao imperialismo português na região no século XVII. “Governante firme e hábil na negociação política, sua luta incessante contra os conquistadores europeus consagrou-a como a grande heroína do povo angolano, símbolo da resistência daquele país ao colonialismo”, afirma o verbete “Rainha Nzinga”, da *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de Nei Lopes (2011). Sua memória também é celebrada nas festas de congados e especula-se sobre a possibilidade de que, devido à sua grande habilidade de negociação e dissimulação, tenha emprestado o nome ao movimento corporal da capoeira (Fonseca, 2018).

Mariana Bracks Fonseca (2018) dedicou a sua tese de doutorado à circulação da memória da Rainha Ginga nos dois lados do Atlântico, com destaque, no Brasil, para os congados e a capoeira. Foi a partir da década de 1980, de acordo com a autora, que alguns grupos de capoeira angola passaram a reivindicar os laços com o legado da rainha angolana (p. 192). Foi em homenagem a essa personalidade histórica, por exemplo, que se escolheu o nome do grupo Nzinga. Fonseca observa, a partir de entrevistas com vários mestres, que a ginga é considerada por eles um elemento central da capoeira e mostra como as principais características atribuídas pelos mestres à ginga também são evocadas em relatos e descrições sobre a atuação de Nzinga Mbadi, como a dissimulação e o ardil.

A centralidade da ginga na capoeira também coloca em questão a hierarquia que fundamenta a metafísica ocidental expressa no domínio do corpo pelo intelecto.⁶⁰ Assim, a expressão máxima dada pelo cogito cartesiano “penso logo existo” – já glosada por Senghor a partir da condição africana como “danço, sinto o corpo, logo existo” (1982, p. 76, *apud* Tavares, 2013, p. 28) – aparece transmutada pela elaboração articulada por Mestre Janja (Araújo, 2015a), que condensa as variadas formas através das quais muitos capoeiristas se referem à ginga como a essência da capoeira e a importância que costumam atribuir a esta última nas suas vidas: “Gingo, logo existo”. A capacidade de se valer das potências da ginga dentro e fora da roda de capoeira é o cerne da filosofia angoleira. Por isso se costuma dizer com frequência que uma pessoa “foi capoeira” justamente nas ocasiões em que alguém se mostra capaz, diante das relações de poder, de agir segundo uma arte da negociação que privilegia a sedução ao embate. Esse viés político da ginga, que conduz a ação dos capoeiristas nas rodas do mundo, é o principal elemento explicitado nas frutíferas relações estabelecidas entre o movimento corporal dos capoeiristas e o legado da Rainha Ginga. Como dizem os versos de Mestre Boca Rica: “*o gingar de um capoeira / tá no aperto de mãos*” (s/d, f. 8).

Letícia Vidor Reis (2000), que também ressalta o aspecto político da ginga para pensar a capoeira como “um jogo de contra-poder” (p. 181), acrescenta que “a ginga é ‘boa para pensar’, porque faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte mas é, não é uma dança mas é, e não é uma luta mas é” (p. 177). Essa capacidade de gingar entre o ser e o não ser geralmente é tomada pela expressão da ambiguidade e da ambivalência, sempre presentes na capoeira. Mas essas talvez sejam efeitos de uma atitude menos explorada que se expressa pela afirmação maliciosa da contingência. A *contingência* pode ser definida como o “caráter de tudo aquilo que é concebido como podendo ser ou não ser, ou ser algo diferente do que é” (Japiassú e Marcondes, 2006, p. 56)⁶¹. Ser e não ser torna-se a questão. Essa dimensão é bastante perceptível pela forma como muitas vezes se manipula a ideia de *mandinga*, associada que está à feitiçaria, conforme sugere sua provável etimologia (Rego, 2015, p. 217). À *mandinga* é

⁶⁰ Essa questão atravessa uma série de trabalhos que se dedicaram a pensar a corporalidade na capoeira, sendo abordada mais diretamente por Tavares (2012), Muniz Sodré (2002) e Letícia Reis (2000).

⁶¹ O conceito de contingência se opõe ao de *necessidade*, que caracteriza o que “não pode ser diferente do que é, que possui uma necessidade que não se pode conceber como não existindo” (Japiassú e Marcondes, 2006, p. 198).

frequentemente atribuída a agência de eventos extraordinários, como a capacidade de surgir ou desaparecer abruptamente que figura em muitas narrativas sobre o lendário capoeirista Besouro de Mangangá. A explicação pela mandinga geralmente conserva um tom jocoso, justamente porque sua função parece ser antes a manutenção da dúvida do que a sua dissolução. Como observa Sodré, na culturas da diáspora negra os segredos circulam enquanto tais, sem a finalidade de serem revelados, porque “dispensam a hipótese de que a Verdade existe e deve ser trazida à luz” (1988, p. 143). A contingência se expressa, assim, pela possibilidade sempre aberta de que o que é seja também uma outra coisa. Ao advertir sobre os riscos de se tentar fixar significados específicos para as músicas de capoeira para além do momento em que são cantadas, Mestre Guto estabelece uma relação com a forma como percebe algumas coisas nas culturas de matriz africana: “As coisas *são*, mas nem sempre. Tem a ver, mas nem sempre é, pode não ser...”. Muitas músicas expressam esse viés ou antes se expressam por meio dele, a partir do qual pode ser interpretado (no sentido musical, sobretudo) um dos corridos mais recorrentes nas rodas de capoeira: *oi sim, sim, sim / oi não, não, não...*

É aqui também que a capoeira reencontra Exu. Tornou-se bastante conhecido o aforismo: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” (Sodré, 2017, p. 171). Sua força está na afirmação de uma temporalidade que desponta em ruptura com a ideia do tempo cronológico, que rege as leis da causalidade, e na qual até mesmo o passado está sujeito à reversibilidade pelas contingências do acontecimento.⁶² É somente na temporalidade de Exu que pode se realizar a promessa do cantador, que diz:

Vou-me embora, vou-me embora
como já disse que vou
se não for nessa semana
vou na outra que passou⁶³

⁶² Conforme explica Sodré (2017), a partir o aforismo citado: “O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir como peripécia numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história de seu grupo, logo, constrói o seu tempo – em grego, *aion*, o tempo do acontecimento – que é o da reversibilidade. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, *ela o inventa.*” (p. 188).

⁶³ Quadra cantada na capoeira, conforme Mestre Boca Rica e Mestre Bigodinho (2002, f. 26). Com frequência se canta *se eu não for nessa semana / na outra que vim eu vou* (o próprio Mestre Bigodinho também canta essa variação). Rego (2015, p. 132) registrou: *Se não fôr essa semana / E a semana qui passô*. Já Câmara Cascudo (1977, p. 199) apresenta “esta velha cantiga do tempo dos escravos”:

Vou me embora / Vila
Porque já disse que vou / Vila

A expressão “*vou-me embora, vou-me embora*” é bastante recorrente nos versos de capoeira como mote para improvisos e, como veremos no capítulo 6, está associada a projetos de liberdade por meio da mobilidade no pós-abolição. Nesse período, sobretudo, mas também num sentido mais geral, muito da “luta de libertação” da capoeira coloca em jogo o reconhecimento da contingência histórica, isto é, da recusa, nas artimanhas da ginga, das condições de opressão como realidades necessárias e imutáveis. Assim, a afirmação da contingência manifesta-se também em preparar-se para responder às situações inesperadas – no jogo ou na vida –, o reconhecimento das “voltas que o mundo dá”. É na temporalidade da contingência que a ginga instaura o seu ritmo. A ginga, como observa Sevcenko, “ela tem suas técnicas, mas seu desempenho efetivo exige um estado de espírito, aquele dos que vêem o mundo pelo viés do que é fluido, inconstante, vário e contingente” (1998, p. 614). É significativo que antigamente o canto da louvação, após a ladainha, sempre encerrava com os versos *volta do mundo / que o mundo deu / que o mundo dá...* e só então se passava para os corridos, dando início ao jogo. Entrava-se para o centro da roda de capoeira, em sua manifesta metaforização do mundo, em alerta para as contingências inerentes ao jogo.

Sevcenko apresenta ainda uma acepção da palavra ginga com origem náutica. Refere-se movimento com o remo feito pelo navegador para um lado e pra outro para mudar o rumo da embarcação: “o remo chama-se ginga e diz-se do navegador que está gingando” (p. 613). Ele não estabelece nenhuma relação entre as duas acepções, mas ela não é totalmente estranha à capoeira. Zonzon (2017, p. 245-246) chama a atenção para a ocorrência de um conjunto expressivo de músicas que ecoam e incitam os movimentos corporais dos capoeiristas nos jogos. Nessas cantigas, uma temática que ganha destaque são os movimentos do mar: o balanço das ondas, o sobe e desce da maré, mas também sua mudança brusca, impondo novos desafios, a canoa que vira... Aí se afirma a fluidez e a contingência da ginga. “*Jogue seu barco no mar*” é uma expressão corrente nos cantos

É é vila

É é vila

Se não for nessa semana / Vila

Vou na outra que passou...

improvisados da capoeira angola e nada mais repleto de contingência do que arriscar-se a essa travessia.

PARTE II

4) MÚSICA, GINGA E MALÍCIA

Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som.
Dá vibração e ginga no corpo da gente.

(Mestre Pastinha, 2009, p. 28)

Neste capítulo, tento compreender as articulações da música com a ginga dos capoeiristas e como as potências da ginga são exploradas pelos tocadores e cantadores, intensificando as suas performances. Para isso, proponho um diálogo com alguns estudos sobre a música da capoeira, desenvolvidos no campo da etnomusicologia. A maioria desses estudos se orienta por uma corrente considerada mais formalista dessa disciplina, que faz uso a linguagem conceitual e outros pressupostos oriundos da musicologia pouco acessíveis a não iniciados, o que talvez explique, ao menos em parte, os motivos pelos quais eles vêm sendo praticamente ignorados pelos pesquisadores de outras áreas. Nas próximas linhas, tentarei descrever o funcionamento desse universo rítmico a partir da vivência na capoeira, buscando compreender como algumas questões abordadas naqueles trabalhos se articulam com as que pretendo desenvolver aqui.⁶⁴ A partir disso, o capítulo nos encaminha para uma discussão, na seção final, entre música e malícia.

OS TOQUES NA RODA

Em geral, o primeiro contato de um novato que não tenha experiência prévia com instrumentos de percussão se dá pelos instrumentos mais simples de serem tocados, como o reco-reco e o agogô. Não é preciso muitas noções musicais para se reproduzir o toque básico de um reco-reco, por exemplo. Basta que se indique o tempo adequado para repetir uma sequência de três toques uniformes, tocados raspando a baqueta de cima para baixo

⁶⁴ Tendo isso em vista, as notações musicais apresentadas estão subordinadas à compreensão de fenômenos a serem descritos (e nunca como um registro em si mesmo representativo das performances), não pressupondo a necessidade de quaisquer conhecimentos prévios sobre esta linguagem para que sejam compreendidos.

e vice-versa: 1 2 3 - 1 2 3 ... Este é o único instrumento para o qual não se costuma lançar mão de onomatopeias para o ensino, talvez devido ao som ruidoso de cada ataque individual, pouco afeito à reprodução pela voz⁶⁵, mas também por ser o único que, em princípio, não se costuma fazer distinção entre os sons grave e agudo⁶⁶. Para todos os outros, há sempre uma nota grave e outra aguda, que costumam ser reproduzidas em onomatopeias. Assim, o toque do agogô possui a mesma divisão rítmica daquele executado pelo reco-reco, tocado alternando-se entre as duas campânulas (sinos), sendo a maior a mais grave, cujo som é representado pela sílaba *ton*; e a de cima, mais aguda, tem o toque representado pela sílaba *tin*. Ouve-se: *ton tin ton - ton tin ton...* O agogô é o instrumento no qual se faz menos variações, muitas vezes nenhuma durante toda a roda, e saber reproduzir esse toque com segurança possibilita a qualquer pessoa tocá-lo na maioria das rodas de capoeira angola.

Essa divisão rítmica está na base dos toques de toda a bateria musical da capoeira angola, pelo menos daqueles mais amplamente utilizados em cada instrumento. O toque mais usual do pandeiro, por exemplo, segue esse modelo, representado pelas onomatopeias: *tum tá tum*, onde *tum* indica o som grave, obtido tocando-se na borda do instrumento com o polegar, e *tá* indica o som mais agudo, extraído com um “tapa” com a mão aberta no centro do couro. No entanto, a pausa realizada pelos outros instrumentos é preenchida pelos pandeiros com o som das platinelas, que é obtido chacoalhando levemente o instrumento enquanto o punho é relaxado ou com o toque suave alternando entre dedos e punho.

Em alguns grupos, esse mesmo toque é utilizado no atabaque (geralmente se utilizam as mesmas onomatopeias para os dois instrumentos, uma vez que ambos são percutidos sobre o couro). Entretanto, o toque mais recorrente é realizado com o acréscimo de um “*tum*”, mais curto, antes do primeiro, eventualmente feito com a mão oposta. Em

⁶⁵ Isso pode parecer paradoxal pelo próprio nome do instrumento ser uma onomatopeia do som produzido por ele. Entretanto, trata-se da onomatopeia de quatro notas curtas (semicolcheias) tocadas em sequência, uma para cada sílaba, o que não corresponde ao toque mais básico da capoeira.

⁶⁶ A diferença entre o som grave e o agudo, no reco-reco, está relacionada com a velocidade pela qual a baqueta é raspada (quanto mais rápido, mais agudo) e há uma tendência de que no segundo toque, quando a raspagem é feita pra cima, o som seja mais agudo. Mas isso dificilmente é levado em conta quando se ensina a um novato. A partir da familiaridade com o instrumento e com o universo musical da capoeira é que estas distinções começam a ser percebidas, em geral, de forma intuitiva.

onomatopeias, tem-se: *tum tum tá tum*. Alguns grupos adotam esse mesmo modelo nos pandeiros. Considerando todos os instrumentos acima, tocados em harmonia, podemos fazer o seguinte esquema:

reco-reco	1	2	3	1	2	3	...
agogô	<i>ton</i>	<i>tin</i>	<i>ton</i>	<i>ton</i>	<i>tin</i>	<i>ton</i>	...
pandeiro	<i>tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	· · ·	<i>tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>
atabaque	<i>tum tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	<i>tum tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	...

Nos berimbaus, o som mais grave (*dom*) é dado pela percussão da corda solta e o som mais agudo (*dim*) é obtido pressionando o dobrão contra o arame. Além disso, um terceiro som (*tch*), curto e com pouca projeção, é obtido quando se percute a corda mantendo o dobrão apenas encostado, sem pressão, produzindo uma espécie de chiado. A essas possibilidades sonoras geralmente se chama ainda “solta, “presa” e “semi-presas”, respectivamente, em referência à condição da corda (aramé) durante o toque. É a partir da combinação desses três sons que se constitui a diversidade dos toques de berimbau.

Há uma grande variação nas nomenclaturas dos toques entre os mestres ou linhagens, de modo que um mesmo toque pode ser conhecido por nomes diferentes ou um mesmo nome corresponder a diferentes toques. Por isso, a tentativa de sistematização dos toques tem sido evitada por capoeiristas e pesquisadores atualmente. Talvez a única unanimidade seja o toque denominado *Angola*, tocado geralmente pelo Gunga. Este é o toque mais utilizado nas rodas de capoeira angola e é assim referido, em onomatopeias: *tch tch dom dim*. Há ainda outros dois toques amplamente adotados nas rodas para os quais existe relativo consenso, conhecidos pelos nomes de *São Bento Pequeno* (*tch tch dim dom*) e *São Bento Grande* (*tch tch dim dom dom*). Tocados na bateria, o *dom* e o *dim* de cada um desses toques também se sobrepõem ao toque do agogô, como segue⁶⁷:

			↓				
reco-reco	1	2	3	1	2	3	...
agogô	<i>ton</i>	<i>tin</i>	<i>ton</i>	<i>ton</i>	<i>tin</i>	<i>ton</i>	...
pandeiro	<i>tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	· · ·	<i>tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>
atabaque	<i>tum tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	<i>tum tum</i>	<i>tá</i>	<i>tum</i>	...
Angola	x x	<i>dom</i>	<i>dim</i>	x x	<i>dom</i>	<i>dim</i>	...
S. Bento Grande	x x	<i>dim</i>	<i>dom</i>	<i>dom</i>	x x	<i>dim</i>	<i>dom</i>
S. Bento Pequeno	x x	<i>dim</i>	<i>dom</i>	<i>dom</i>	x x	<i>dim</i>	<i>dom</i>

⁶⁷ Para uma melhor visualização, utilizo o “x” (ao invés de *tch*) para indicar o chiado.

Para se tocar os instrumentos em uma roda de capoeira, além de dominar os toques, é preciso aprender a perceber que há um momento preciso para a “entrada” de cada instrumento. Assim, as onomatopeias utilizadas para indicar os toques tomam como referência os momentos de pausa em cada toque, a partir do qual se percebe com maior facilidade a sequência. Entretanto, estes não coincidem com o início do toque na bateria. Por exemplo: se observarmos a entrada do atabaque numa roda de capoeira angola, utilizando o toque exposto acima, perceberemos que ele não começa na primeira batida correspondente ao “*tum tum tá tum*” utilizado para descrevê-lo, mas na última, de modo que ouvimos: *tum tum tum tá / tum tum tum tá / tum ...* Tendo isso em vista, o momento de entrada para os instrumentos corresponde, no quadro acima, à coluna apontada pela seta. No caso dos berimbaus, quando estes estiverem utilizando os toques de Angola ou São Bento Pequeno (nos quais o instrumento não é percutido no momento indicado pela seta) a entrada é marcada com o toque da corda solta. Desse modo, o toque de Angola, por exemplo, terá seu início realizado como segue: *dom tch tch dom dim / tch tch dom dim ...*

Esse ponto é importante porque, nessa perspectiva, a célula rítmica que se repete quando o atabaque é tocado é mais precisamente: *tum tum tum tá*. Nos termos da musicologia ocidental, esse é o ciclo compreendido pela ideia de *compasso*. No livro de Mestre Pastinha temos que “os ritmos para o ‘jogo da Capoeira’ são em compasso binário” (1964, p. 42). Entretanto, esse conceito, próprio da musicologia, não é corrente no universo da capoeira. A ideia de “binário” refere-se ao fato de que aquele ciclo é executado pela bateria com uma dupla acentuação, de modo que o toque do atabaque geralmente é acentuado como segue:

tum tum tum tá | tum tum tum tá | tum ...
 > > > > >

Essas acentuações coincidem com o som grave do toque do agogô (*ton*), que, observado isoladamente, soa como um pêndulo regular que divide o compasso em dois tempos iguais:

ton ton (tin) | ton ton (tin) | ton ...

É preciso ter em conta que toda representação gráfica de música popular é necessariamente incompleta, pois uma fidelidade absoluta seria muito pouco eficaz, já que teria necessidade de abarcar um nível tão profundo de complexidade que somente a muito custo se poderia interpretá-la satisfatoriamente. No caso da notação musical ocidental, utilizada para criação de partituras, ela foi desenvolvida para dar conta da música produzida no contexto europeu, valendo-se de categorias adequadas àquela música, deixando muito a desejar quando se trata das músicas de matriz africana. Nas últimas décadas, estudos etnomusicológicos e musicológicos têm chamado atenção para essa questão. A ideia de compasso, por exemplo, tem dado lugar a expressões como “*time line*”, “linha rítmica” ou “clave” (Pinto, 2004; Graeff, 2015; Leite, 2017), que são mais adequadas à circularidade e assimetria das músicas de matriz africana e sua transmissão através da oralidade. A principal inadequação em relação à ideia de compasso diz respeito à sua divisão simétrica, nas músicas de tradição europeia, em tempos fortes e fracos, o que em geral não se verifica nas músicas de tradição africana. Um compasso binário (ou 2/4), por exemplo, é caracterizado por um tempo forte e um tempo fraco, de modo que o segundo está subordinado ao primeiro.

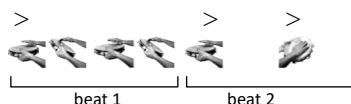
Por outro lado, essa notação foi usada, com eventuais ressalvas, pela quase totalidade das pesquisas que se voltaram para a música da capoeira.⁶⁸ Isso talvez tenha sido possível, em parte, pela característica dessa música se comparada a outros universos musicais de matriz africana, como o candomblé, por exemplo, uma vez que na capoeira as acentuações equivalentes aos tempos do compasso são também ressaltadas pela linha rítmica básica da percussão (coincidindo com os graves do agogô, conforme acima) e, como veremos à frente, pelos passos básicos da ginga. Assim, farei uso livremente do termo compasso para designar a unidade de medida regular acima explicitada (sem pressuposição de tempos fortes ou fracos), utilizando também para se referir a cada tempo o termo *beat* (“batida”, “pulso”), acompanhando a opção de alguns dos trabalhos citados ao longo deste capítulo.⁶⁹ Por *clave* farei referência, inspirado em Leite (2017), às células rítmicas

⁶⁸ Como Shaffer (1997), Beyer (2004), Galm (2010); Diniz (2010), Diaz (2017), Larraín (2005), Biancardi (2000), dentre outros.

⁶⁹ Ao evitar a noção de compasso, a ideia dos tempos advinda da divisão do compasso perde a referência. Assim o termo *beat* é utilizado para expressar essa medida como unidades independentes, sem subordiná-los entre si.

regulares, sendo que a duração da clave básica da capoeira (executada pelo agogô) coincide com a duração do compasso.

Cada tempo do compasso é constituído por quatro pulsos elementares (esta unidade mínima sendo equivalente à duração do som emitido pela semi-presença do berimbau – *tch* –, ou pelo *tum* mais curto do atabaque), uma característica amplamente presente na música afro-brasileira de forma geral. Essa divisão fica visível pela marcação das platinelas do pandeiro, quando tocado conforme a figura a seguir⁷⁰, em que no primeiro tempo estão sendo marcados os quatro pulsos elementares, enquanto no segundo tempo são tocados somente os pulsos ímpares (1 e 3):



Há muitos toques que podem ser utilizados pelos berimbaus ou outros instrumentos de acordo com os grupos ou linhagens. Entretanto, como foi observado, esses são os mais recorrentes. A partir dessas considerações, chegamos ao seguinte esquema geral:

Tabela 4.1 - Toques

	1	2	3	4	1	2	3	4	
atabaque	tum			tum	tum		tá		(tum)
pandeiro	tum	.	.	.	tum		tá		(tum)
agogô	ton				ton		tin		(ton)
reco-reco	3				1		2		(3)
Angola			x	x	dom		dim		()
São Bento Pequeno			x	x	dim		dom		()
São Bento Grande	dom		x	x	dim		dom		(dom)

⁷⁰ Embora a figura corresponda exatamente à entrada dos pandeiros na bateria e, conseqüentemente, ao ciclo rítmico que será repetido, esta pode causar estranhamento inicial a um capoeirista (a mim, inclusive), uma vez que se costuma verbalizar o toque do pandeiro, como exposto anteriormente (ver quadro acima), após a pausa – ou seja, a partir do segundo tempo do compasso: *tum tá tum*.

Ao longo deste capítulo e do próximo, recorrerei eventualmente a este esquema como base para tentar explicitar alguns elementos fundamentais do processo musical da capoeira angola em diálogo com outras pesquisas realizadas sobre o tema.

A GINGA

A pesquisa desenvolvida por Júlio César Tavares em sua dissertação de mestrado em Sociologia na Universidade de Brasília (UnB), em 1984 – somente muito mais tarde publicada em livro (Tavares, 2012) –, introduz a capoeira nos estudos sobre corporalidade. Voltando-se para a linguagem gestual da capoeira, o corpo é tomado como arquivo da sabedoria ancestral da diáspora negra:

É o corpo um arquivo não verbal e, por intermédio dele, a memória comunitária é recuperada, passando o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por intermédio das modulações gestuais, cuja elaboração foi possível. (Tavares, 2012, p. 83)

















































O etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 14) lembra que, nas performances musicais, a atividade de tocar um instrumento é também uma prática corporal, tanto quanto a dança:

Tocar um instrumento é uma dessas ações basicamente corporais. Além de, muitas vezes, serem vistos como extensão do corpo humano, instrumentos musicais levam os seus mestres a desenvolver verdadeiras façanhas, vedadas a demais corpos, não iniciados e trabalhados para dominarem a técnica instrumental.

Alguns estudos etnomusicológicos têm se voltado para o que Pinto (2001, p. 233) designa por padrões “acústico-mocionais”, que são movimentos realizados pelos dançarinos ou tocadores que expressam “a percepção da reciprocidade e das relações estruturais de música e movimento”. Nessa perspectiva, a gestualidade informa a composição rítmica da performance musical de modo complementar aos elementos acústicos. Leite (2017, p. 53) chega a sugerir que “o movimento corporal em dança desenha os acentos das claves rítmicas, momento em que se pode observar uma partitura corporal da clave que está sendo trabalhada”.

Em sua dissertação de mestrado, Nicolás Larraín (2005) buscou compreender algumas relações entre a música e o movimento dos capoeiristas no jogo da capoeira angola, a partir de observações junto ao Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em Salvador. O autor inscreve na partitura os movimentos básicos da ginga, relacionando-os com o toque da bateria. A partir disso, Larraín apresenta exemplos de como alguns golpes podem idealmente se articular com a ginga durante o jogo, dependendo do momento em que o ataque é desferido no interior do compasso (isto é, se no primeiro ou segundo tempo, ou ainda nos contratempos), de modo que, como observou Juan Diego Diaz (2017, p. 63), “o ciclo da ginga pode ser visto como um ciclo contínuo no qual posições de relativa vulnerabilidade e oportunidade se repetem periodicamente”. Diaz complexifica o modelo inicialmente proposto por Larraín, apresentando não apenas uma, mas quatro possibilidades para o movimento básico da ginga em articulação com o toque da bateria, que podem ser resumidos conforme a tabela a seguir:

Tabela 4.2 Ginga

	agogô		atabaque									
	ton	tin	ton	tá	ton	tin	ton	tá	ton	tin	ton	tá
1												
2												
3												
4												

As linhas 1 e 2 correspondem ao movimento realizado em quatro tempos (dois compassos). O capoeirista divide cada compasso entre a base (pernas paralelas) e o movimento de levar uma das pernas atrás, o que é repetido alternado a perna que se desloca para trás no compasso seguinte, e assim sucessivamente. A diferença entre elas é a escolha do capoeirista em iniciar a movimentação no primeiro ou segundo *beat* do compasso. É isso também o que difere as linhas 3 e 4 entre si. Em relação às anteriores, observamos que o ciclo da ginga representado nas linhas 3 e 4 é feito em seis tempos (três compassos), uma vez que há um movimento adicional em que o capoeirista apenas

movimenta o tronco, transferindo o peso do corpo entre as pernas sem deslocar os pés do chão antes de voltar para a base.

De acordo com Graeff (2015, p. 102), no samba de roda “a troca de apoio sobre o lado direito e o lado esquerdo do corpo se dá sobre o *beat*”, enquanto os contratempos (*off-beat*) são acentuados pelo movimento mais saliente dos quadris.⁷¹ No caso dos movimentos da ginga na capoeira, os *beats* são marcados pelas posições indicadas no quadro acima. Diferente do movimento mais dinâmico do samba, em cada uma daquelas posições os pés repousam brevemente no chão. Assim, uma análise mais minuciosa poderia acrescentar os momentos em que o pé levanta do chão, impulsionando a troca de posição (ou em que o dorso se direciona pra frente, nas ocasiões em que somente se transfere o apoio), o que idealmente ocorre nos contratempos entre cada posição (coincidindo com o *tá* do atabaque e pandeiro, ou o *tin* do agogô). Desse modo, a análise se ampliaria abarcando não apenas 4 ou 6, mas 8 ou 12 momentos para cada ciclo completo da ginga, fornecendo um repertório mais complexo dos seus movimentos acústico-mocionais.⁷²

Para além desses pontos nodais, um estudo mais aprofundado dos elementos “acústico-mocionais” da ginga que levasse em conta o corpo como um todo, semelhante àqueles já realizados para o samba e o candomblé, certamente identificaria outras regularidades. A

⁷¹ Graeff apresenta a seguinte figura descritiva do movimento corporal do samba de roda (2015, p. 101):

Corpo inteiro	D	.	.	.	E	.	.	.	D	.	.	.	E	.	.	.
Quadris	d	e	D	.	e	d	E	.	d	e	D	.	e	d	E	.
Pé esquerdo	-	.	+	.	-	+	.	↓	-	.	+	.	-	+	.	↓
Pé direito	-	+	.	↓	-	.	+	.	-	+	.	↓	-	.	+	.

D / E = Ampla movimento do lado direito/esquerdo
d / e = Curto movimento lado direito/esquerdo
_ = Apoio principal do corpo + = Curto movimento dianteiro - = Calcanhar volta ao chão
↓ = Ampla movimento anterior arrastando o pé no chão

⁷² A famosa ginga do Mestre Pastinha que aparece no documentário *Veja o Brasil: Capoeira Angola* (1952), única imagem disponível em vídeo do mestre gingando e demonstrando alguns golpes, é bastante peculiar. No primeiro corte, temos um close nos pés do mestre, no qual se percebe perfeitamente a ginga em quatro tempos (dois para cada lado). Entretanto, há um terceiro movimento que o mestre realiza a cada vez que leva a perna atrás, quando eleva o pé posicionado à frente, efetuando um leve salto no mesmo lugar, com o apoio da ponta do pé posterior no chão, que ocorreria no contratempo. A seguir, ao invés de entrar na base, o mestre realiza um novo salto trocando o apoio das pernas com um breve deslocamento, para então repetir o movimento para o lado oposto. Ou seja, o seu corpo nunca repousa sobre o apoio de ambos os pés no solo. A ginga de Mestre Pastinha constitui um exemplo que aponta para um dinamismo que complexifica os modelos acima, ao explicitar a acentuação corporal dos contratempos.

movimentação dos braços e ombros, por exemplo, pode trazer elementos indiciais de pertencimento a uma linhagem específica no universo da capoeira que acentua de forma singular as divisões rítmicas do compasso. Também é perceptível como algumas variações na ginga acentuam o contratempo do segundo tempo (*tá* ou *tin*, na figura acima), sobretudo quando este é acentuado mais intensamente pelo pandeiro. Há, inclusive, algumas movimentações recorrentes, a exemplo da gestualidade conhecida como “catar milho”, na qual o capoeirista gesticula como quem apanha grãos no chão, sempre intercalando as mãos para não deixar o rosto desprotegido. O movimento de levar as mãos ao chão alternadamente tende a marcar os pulsos elementares do compasso. Entre os dançarinos do samba de roda do Recôncavo, por exemplo, essa medida é fornecida pelo movimento dos pés, conforme observado por Graeff (2015, p. 101). Com frequência, o gesto de “catar milho” é realizado durante a ginga no período em que o capoeirista retoma a base (apoiando-se com as duas pernas paralelas) e, quando feito com a ginga conforme a primeira linha do quadro acima, o movimento acústico-mocional subdivide o primeiro tempo de cada compasso de modo equivalente ao som das platinelas no toque do pandeiro.⁷³

Por outro lado, o etnomusicólogo John Blacking (2000), que realizou um importante estudo sobre a música dos venda, na África do Sul, observa:

A música Venda não se baseia na melodia, mas na agitação rítmica de todo o corpo, do qual cantar é apenas uma extensão. Portanto, quando parecemos ouvir uma pausa entre duas batidas de um tambor, devemos entender que para o músico não é uma pausa: cada batida é a parte de um movimento corporal em que a mão ou uma baqueta bate na pele do tambor. A importância do movimento corporal na música Venda reflete a relação fundamental entre a música e a dança, e entre o impacto emocional da música e as experiências sociais e físicas associadas à sua performance. (p. 27).

Podemos nos perguntar em que medida essa não é uma virtualidade presente de alguma forma em toda a música percussiva, pelo menos nos universos da diáspora africana.

⁷³ Importante acrescentar que a representação gráfica dos pulsos elementares pressupõe a isocronia, ou seja, uma duração exatamente igual entre estes que dificilmente seria obtida pelo movimento corporal dos dançarinos, e o mesmo vale para as representações da ginga. Por outro lado, Graeff (2015) argumenta que essa precisão tampouco é alcançada (ou mesmo almejada) por instrumentistas de modo geral e sua inobservância “é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância” (p. 71).

Limitando-nos à capoeira, o momento em que o pé do capoeirista toca o chão durante a ginga é apenas um ponto isolado em uma movimentação complexa do corpo como um todo. Mesmo em uma ginga mais marcada, há toda uma expressividade rítmica do corpo que acentua também não somente os contratempos, mas intervalos muito mais minuciosos (os microrritmos, que não cabem na partitura) que fazem de cada pulso uma multiplicidade. Da mesma forma, com os anos de prática na capoeira, a apreensão da linguagem corporal possibilita reconhecer e se antecipar aos movimentos do adversário durante o jogo. Aquele golpe que antes era percebido apenas em dois momentos – quando o pé do capoeirista está no chão e quando é freado rente ao seu rosto, por exemplo – passa a ser sentido como desenhando uma curva fragmentada que permite ao capoeirista escolher, de modo mais ou menos consciente, a melhor forma de esquivar do movimento. Ou ainda a percepção de um contra-ataque que faculta ao capoeirista, em um tempo infinitesimal, transformar o golpe em curso em um movimento de defesa: o capoeirista “entra saindo” e “sai entrando”, como observa Mestre Cobra Mansa.

A ginga costuma ser inicialmente ensinada a partir de movimentos predeterminados, como representados nas figuras acima, e muitas vezes é assim reproduzida nos treinos. Entretanto, ao assistirmos a performance de angoleiros experientes na roda de capoeira, percebemos que muito pouco se recorre à sequência completa desse padrão de movimentos durante o jogo, embora as marcações do compasso, ditadas pelo berimbau, sejam acentuadas de alguma forma por seus corpos. Como observa Lewis (1992, p. 145): “Diz-se que o jogador avançado nunca usa a ginga, mas de outra perspectiva tudo o que ele faz é ginga”. Em geral, os capoeiristas jogam com o corpo, criando outras subdivisões rítmicas, antecipando e atrasando arditosamente esses pontos balizadores e valendo-se criativamente de contratempos entre negaças e dissimulações, em uma expressão muitas vezes considerada até mesmo teatral, que Mestre Pastinha (1964, p. 37) assim descreve:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante.

No samba de roda do Recôncavo, Graeff observa que “nos momentos de improvisação, diferentes partes do corpo movem-se mais enfaticamente, resultando em acentos

coreográficos que coincidem com as batidas da linha-rítmica” (2015, p. 101). Essa característica é também notável na capoeira. Inclusive, a depender da sensibilidade e experiência dos que estiverem no centro da roda, pode-se observar que o emprego de redobres rítmicos contrastivos estimula os capoeiristas a “quebrar” a ginga em improvisos corporais. “O berimbau é quem ensina”, dizem os antigos. É nessa perspectiva que o etnomusicólogo ganense Kwabena Nketia (1988) descreve uma série de procedimentos rítmicos realizados durante as performances musicais africanas que, segundo argumenta, são utilizados para intensificar o movimento dos dançarinos. E acrescenta a importante observação de que essa influência dos tocadores na performance dos dançarinos não é unilateral. Ele afirma, a partir das práticas musicais dos Ashanti, em Gana, que “um percussionista pode ser afetado pela qualidade dos movimentos do dançarino assim como o dançarino pode ser afetado pela qualidade técnica e pelas mudanças dinâmicas que o percussionista faz nas sequências de padrões rítmicos” (p. 63). Isso a tal ponto que alguns mestres observados por Nketia, quando participavam de atividades fora dos seus contextos normais de atuação, diziam sentir a necessidade de imaginar os dançarinos interagindo com a música para obterem uma performance mais satisfatória na execução dos tambores.

É interessante perceber que muitos discos de capoeira são gravações de rodas ao vivo – não somente como o registro sonoro de um evento, às vezes rodas são realizadas com a finalidade deste tipo de gravação. A ginga ritmicamente expressiva de algum capoeirista na roda pode motivar respostas criativas dos tocadores, numa interdependência de estímulos e afetos que se irradiam para o coletivo. Isso pode fornecer elementos interessantes para a compreensão de um assunto um tanto polêmico entre os angoleiros, que é a existência, no passado, de diferentes tipos de jogos para cada toque de berimbau. Mais do que a exigência formal de que, ao ouvir determinado toque, o capoeirista deva desenvolver um jogo com características pré-definidas (mais próximo do chão, mais acrobático, etc.), talvez a linha rítmica de cada toque conduzisse de modo diferente os corpos na roda, tornando alguns toques mais associados a características específicas de jogo.⁷⁴ Isso ganha força quando levamos em consideração as coincidências rítmicas entre

⁷⁴ Atualmente, essa relação entre os diferentes toques e determinados tipos de jogo é mais considerada pela Capoeira Regional. Ainda assim, Mestre Nene, filho e discípulo de Mestre Bimba, também parece apontar

toques e melodias de algumas músicas e a capacidade que estas possuem de afetar os corpos dos jogadores.⁷⁵

GINGA E PERFORMANCE MUSICAL

O jogo da capoeira angola é um diálogo de golpes e movimentos corporais em que se busca ocupar os espaços deixados pelo outro, valendo-se da ginga para encontrar (e produzir) situações de vulnerabilidade do adversário para realizar o ataque (*quando eu entro você sai / quando eu saio você entra...*). A performance do capoeirista na roda serve também de analogia para o toque dos berimbaus, especialmente para a função que exerce a Viola: mais livre para realizar improvisos e variações rítmicas, a Viola preenche e acentua os intervalos deixados pelos outros berimbaus. Na maior parte do tempo, a movimentação padrão da ginga é observada apenas de passagem na performance dos jogadores, mas se faz virtualmente presente, assim como se pode perceber células dos toques utilizados como referência enquanto a Viola realiza seus improvisos.

Conforme observa Diaz (2017, p. 57), as variações realizadas pelos berimbaus “consistem em frases rítmicas sobrepostas de vários comprimentos (normalmente duas, quatro, seis

para uma relação mais orgânica nesse sentido, conforme argumenta em depoimento a Bertissolo (2013, p. 85):

O toque, o ritmo do berimbau é o que vai dizer se você joga mais rápido, mais devagar, mais em cima, mais embaixo, como você se comporta, é uma orquestra pra você dançar no ritmo. Agora cada toque transmite um sentimento para as pessoas que realmente tem uma certa sensibilidade com a música, né? Então por exemplo, pra mim, a *Iúna* é um toque que transmite muita melancolia, tá? Aí, você vai para o *São Bento Grande*, ele te dá muita empolgação, sabe? Você “rapidão”, você já está aquecido, você já está querendo ir à luta e tal e tal, ele incentiva muito. Aí você parte para uma *Banguela* e já relaxa muito, é um toque relaxante. Aí você vai tocar um *Amazonas*, você vai, você nem percebe, você vai tocando sozinho, você começa bem lento e daqui a pouco você está a mil por hora, e tá suando, meio agoniado. Ele dá muita energia, mas no sentido de nervosismo. Ao contrário da *Banguela* que relaxa, ele não, ele excita. *Amazonas* excita muito. E por aí vai.

⁷⁵ Conforme argumenta Diaz (2017, p. 56): “Mestre Cobrinha declarou que as mudanças no caráter do jogo hoje estão mais associadas às mudanças no tempo do que ao tipo de toque (entrevista, Valença, 4 de agosto de 2009). Isso também é confirmado por Larrain (2005: 101-2) e por minhas próprias observações. Na minha experiência, os jogadores reconhecem toques específicos e podem ajustar sua maneira de jogar, mas eles reagem principalmente às mudanças no tempo, geralmente se tornando mais competitivos e agressivos com tempos mais rápidos. Essa correlação entre ritmo musical acelerado e luta mais intensa não é exclusiva da capoeira”.

ou oito batidas) que criam polirritmia por meio de ritmos cruzados, mudanças na subdivisão da batida e acentuação em *off-beat*". Trata-se, em geral, de linhas rítmicas presentes no universo musical da capoeira ou da diáspora africana no Brasil, que vão se tornando reconhecíveis pelos tocadores à medida em que estes vão adquirindo experiência. Flávia Diniz (2010), que se dedicou a estudar o "trânsito musical" entre a capoeira angola, o samba de roda e o candomblé, argumenta que "algumas variações rítmicas (dobras ou repiques) feitas pelos berimbau são alusões aos toques de Candomblé" (p. 121). A autora mostra como, além das cantigas que circulam entre esses universos, o trânsito musical entre eles inclui as linhas rítmicas de alguns toques realizados nos terreiros que são utilizados deliberadamente pelos tocadores, sobretudo no berimbau Viola, produzindo polirritmias e servindo de base para a criação. Muitas vezes, os redobres utilizados pelos tocadores também podem ser expressivos da vinculação a uma linhagem específica na capoeira. Mestre Góes argumenta:

O que eu aprendi com o meu pai eu não quero levar comigo sozinho. Eu quero dividir isso. Eu quero dividir isso! Eu preciso dividir isso. Né? Porque é um processo de você dizer o seguinte: "poxa, eu vi o filho do mestre tocando uma Angola. Pô, velho, ele fez as voltas da Angola⁷⁶ igualzinho às voltas do mestre".

Para além dos toques, esse processo também inclui a estrutura rítmica das melodias cantadas na capoeira, aspecto que ainda não recebeu muita atenção dos pesquisadores. Diniz et al (2015, p. 192) afirmam, em relação às cantigas, que

O 'trânsito musical' é mais perceptível através dos textos em língua portuguesa, mas ele também acontece em outros aspectos, como o rítmico-melódico, bastante compartilhado com as cantigas religiosas de candomblé de nação angola, mas que necessitam de uma convivência mais acurada para serem identificados.

Vejamos, assim, alguns exemplos que podem nos auxiliar a compreender a linguagem musical da capoeira e explicitar alguns aspectos não verbais que também inserem a performance musical da capoeira na dinâmica do jogo. Tomemos como ponto de partida uma cantiga bastante conhecida:

Apanha laranja
no chão tico-tico
se meu amor

⁷⁶ Referência aos redobres rítmicos no berimbau sob o toque de Angola.

for embora eu não fico

Apanha laranja
no chão tico-tico (coro)

não é com a mão
que se apanha, é com o bico

(...)

Essa música costuma ser cantada para a realização de um tipo de jogo específico, conhecido como *Apanha laranja no chão tico-tico*, ou apenas *Apanha laranja*, para o qual se coloca um valor em dinheiro no centro da roda (com cédulas amassadas, em forma de bola de papel, ou envoltas em um pano), a partir do que se trava uma disputa cujo vencedor é aquele que conseguir apanhá-lo com a boca. Esse jogo geralmente é realizado em apresentações de rua, visando arrecadar dinheiro do público. Eventualmente, algum espectador que conhece essa tradição joga o dinheiro no centro da roda para ver a disputa. O cantador logo puxa o corrido acima e o jogo tem início. Trata-se de uma tradição bastante antiga da capoeira, observada por Landes (2002, p. 154) nos anos 1930. Há também um toque específico de berimbau com o mesmo nome, cuja divisão rítmica corresponde à melodia da cantiga acima, de modo que ela é utilizada com função mnemônica para o aprendizado do toque. Essa é uma prática conhecida em várias sociedades africanas. Tiago de Oliveira Pinto (2004, p. 106) observa:

no repertório do berimbau na capoeira, há vários toques que são baseados em falas ritmadas. As duas mais conhecidas e comprovadas na Bahia há quase um século, são: “Apanha a laranja do chão tico-tico” e “Santa Maria mãe de Deus, fui à igreja me confessar”. Ambas as frases são executadas ao berimbau, e o conhecedor do repertório sabe imediatamente de que se trata delas quando ressoam tocadas pelo arco musical. Este fenômeno mostra que há uma proximidade natural de estruturas musicais e linguísticas nas culturas musicais africanas e que até certo ponto esta afinidade também se mantém no Brasil.

Pinto acrescenta o exemplo do toque conhecido como *Santa Maria*, que é próximo do *Apanha laranja* e às vezes é tomado como o mesmo toque (Diniz, 2010, p. 192). Esses são casos paradigmáticos porque são toques que possuem uma linha rítmica consideravelmente longa, equivalente a quatro compassos, por isso a utilização de uma quadra para a associação mnemônica.⁷⁷

⁷⁷ No caso do toque de Santa Maria, a quadra correspondente seria: *Santa Maria / Mãe de Deus / cheguei na igreja / me confessei*.

Nas oficinas de musicalidade com Mestre Góes que participei, ele chamou atenção para a correspondência rítmica de vários corridos tradicionais da capoeira com toques conhecidos. Segundo o mestre, aqueles cantos eram entoados sob os respectivos toques entre os antigos mestres do Recôncavo Baiano (onde Pinto realizou a sua pesquisa). Entretanto, essa é uma prática muito pouco observada nas rodas de capoeira angola atuais. Na maioria dos grupos, os toques básicos utilizados por cada instrumento, incluindo o trio de berimbaus, variam muito pouco ao longo de uma roda. O que ocorre com frequência, como vimos, é o uso de “redobres” ou “viradas” sobre a base de um mesmo toque. Aqui, os tocadores muitas vezes se valem livremente de frases rítmicas correspondentes a outros toques menos usuais para produzir efeitos contrastivos.

Após as oficinas e outras conversas com o mestre, passei a observar com mais atenção as divisões rítmicas das cantigas, analisando também algumas partituras disponíveis. Percebi que, em sua maior parte, elas tendiam a ser construídas sobre a clave padrão da capoeira (ou o toque do agogô), sendo que em alguns casos elas se aproximam mais de um toque específico do que outros, considerando não somente os berimbaus, mas também os outros instrumentos da bateria. Vejamos alguns exemplos (o texto em destaque refere-se à parte que compete ao coro):

ton	tin	ton	ton	tin	ton
oi		sim	sim	sim	
oi		não	não	não	
oi		sim	sim	si-	im
oi		não	não	não	

o		lá	o	la-	i
vou	ba-	ter	que- ro	ver	ca- ir

eu		sou	an	go	lei ro
an	go	lei	ro	de	va lor

Tendo em vista a sobreposição das melodias das cantigas à percussão, há uma grande quantidade de corridos que apresentam divisões rítmicas bastante próximas umas às outras ou mesmo idênticas, às vezes diferindo apenas pela adequação à letra. Não são

raros, inclusive, os exemplos de músicas nas quais as próprias melodias (o que inclui notas utilizadas e divisão rítmica, ou alturas e durações) são muito parecidas ou coincidentes. Com frequência, uma nova letra é adicionada a alguma melodia conhecida e esta passa a ser considerada uma nova música, processo que muitas vezes passa despercebido pelos capoeiristas.⁷⁸ Mas se, ao contrário, uma mesma letra é cantada com variações na melodia, atribui-se ao estilo do cantador. Dessa forma, semelhante ao que foi observado por Carvalho (1992) em etnografia do culto ao Xangô de Recife, pode-se dizer que “do ponto de vista nativo, as canções são distintas porque seus textos são distintos” (p. 100).

Há melodias correntes que muitas vezes são empregadas, geralmente de forma intuitiva, pelos compositores para a criação de novas cantigas, ou ainda alguns versos improvisados sobre essas melodias acabem se consolidando como uma música autônoma. Um estudo do repertório da capoeira (ou, mais amplamente, das expressões musicais da diáspora) provavelmente seria capaz de identificar algumas melodias que poderíamos considerar “matriciais”. Seria o caso, por exemplo, de músicas amplamente conhecidas, como as clássicas *Paranauê* e *Marinheiro Só*, em relação às quais é possível identificar diversos corridos cantados nas rodas de capoeira angola com melodias semelhantes. Essa é uma característica bastante presente nos universos musicais afro-brasileiros em que o improviso ganha destaque, a exemplo do samba de partido alto, conforme observa o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* (Iphan, 2014, p. 41):

Musicalmente, o improviso caracteriza-se pela criação de versos a partir de uma base harmônica e melódica pré-determinada. Como consequência, as melodias construídas nos versos de diversos sambas são muito parecidas entre si. Este fato, ao invés de diminuir o valor estético e a riqueza musical dessa prática de samba, é fator de alta relevância para o desenvolvimento da parte improvisada, uma vez que o reconhecimento de um caminho melódico previsível e muitas vezes já ouvido representa um apoio seguro para o versador.

A estrutura rítmica das melodias das músicas de matriz africana de forma geral é abordada pelo maestro e compositor Letieres Leite (2017), que possui ainda uma trajetória que de

⁷⁸ Diniz (2010, p. 84) traz alguns exemplos de corridos que possuem a mesma melodia ou muito próxima. Uma vez chamei a atenção de uma capoeirista para o fato de que diversos corridos de capoeira tem a melodia bastante próxima do clássico *Marinheiro Só*. “Então é por isso que gosto de todas essas!”, exclamou sorrindo.

décadas de trabalho como arranjador de grandes nomes da música brasileira. Leite é o criador do método de ensino de música intitulado Universo Percussivo Baiano (UPB), desenvolvido sobre a premissa de que a música brasileira de forma geral é toda ela construída ritmicamente (isso inclui melodias e harmonias, não apenas percussão) a partir das claves fornecidas pelas religiões de matriz africana.⁷⁹ Em 2020, tive a oportunidade de participar do workshop *Matrizes africanas na música brasileira* realizado pelo maestro. Esta vivência, bem como o acompanhamento de uma série de *lives* e entrevistas concedidas por Leite ao longo daquele ano, foram fundamentais para que eu pudesse compreender melhor as estruturas rítmicas de algumas cantigas de capoeira.

O principal ponto desenvolvido por Letieres Leite é que “do ‘sistema de claves’ derivam também as estruturas rítmicas das melodias” (2017, p. 45). Isso já havia sido evidenciado por Mestre Góes para o caso da capoeira, e a comparação das melodias com os toques, juntamente com as leituras de Mukuna (2000), Sandroni (2001) e Graeff (2015), já me encaminhavam para o outro ponto fundamental da análise de Leite: o fato de que “a clave pode estar implícita” na melodia (Leite, 2017, p. 45), isto é, não precisa estar sendo tocada por nenhum instrumento. O contato com a sua metodologia me permitiu sobretudo perceber a existência de uma série de cantigas no repertório da capoeira angola cujas melodias são construídas sobre outras claves bastante conhecidas no universo percussivo afro-brasileiro, o que imprime à música um tecido polirrítmico, uma vez que se referenciam em acentos contramétricos à clave da capoeira. Isso nos conduz a olhar com bastante cautela para algumas considerações gerais sobre as cantigas da capoeira, a exemplo de Biancardi (2000), que as reduz a “padrões melódicos de origem portuguesa” (p. 108).

Dentre as claves mais recorrentes destacadas por Leite encontram-se aquelas conhecidas por *Congo* e *Cabula* (ou *Cabila*), ambas amplamente encontradas nos toques de candomblé de nação angola. Tomemos como exemplo o seguinte corrido:

olha lá o nego
olha o nego sinhá (coro)

⁷⁹ Letieres Leite é também criador e maestro da orquestra *Rumpilezz* (cujo nome é uma junção das nomenclaturas dos tambores do candomblé – rum, rumpi e lé – com *jazz*), cujo trabalho ressalta esses aspectos. Ver www.rumpilezzinho.com.br/sobre

que pode ser assim representado:

ton			tin			ton			ton			tin			ton		
ne	go	si	nhá	o	lha	lá	o	ne-	go	o	lha'o	go	o	lha'o	go	o	lha'o
ne	go	si	nhá	o	lha	lá	o	ne-	go	o	lha'o	go	o	lha'o	go	o	lha'o
x			x			x			x			x			x		

A linha adicional, abaixo, indica as acentuações que se percebe na melodia, incluindo o solista e o coro, o que corresponde às sílabas tônicas das palavras que compõem os versos.⁸⁰ Se escrita a partir do início do compasso⁸¹, a clave ressaltada pela melodia fica como segue:

ton			tin			ton			ton			tin			ton		
nhá	o	lha	lá	o	ne-	go	o	lha'o	ne	go	si	nhá	o	lha	lá	o	ne-
nhá	o	lha	lá	o	ne-	go	o	lha'o	ne	go	si	nhá	o	lha	lá	o	ne-
x			x			x			x			x			x		

Essa é uma clave bastante recorrente no universo afro-brasileiro, em ritmos como o *funk carioca* ou o *maculelê*, assim como em diversas regiões africanas, especialmente na região Congo-Angola, conforme argumenta Mukuna (2000, p. 136). Nos candomblés de nação angola, é conhecida pelo nome de *Congo* (Calabrich e Silva, 2017, p. 45; Mukuna, 2000, p. 136). À essa mesma clave corresponde um dos exemplos que Diniz (2010, p.125) identificou para o trânsito musical entre o candomblé e a capoeira, sendo utilizada como variação para o toque da Viola, introduzindo uma polirritmia entre os berimbaus. Percebe-se que ela contrasta em alguns ataques com a clave da capoeira, produzindo um efeito de sincopação que carrega a cantiga de um considerável apelo somático. Essa característica replica a letra em seu efeito de estimular os jogadores e trazer mais energia para o jogo – ou “botar dandê”, como se diz entre os capoeiristas.

Outra clave bastante conhecida, presente nessa mesma tradição de candomblé angola, e que está na base no samba de roda do Recôncavo, é conhecida pelo nome de *Cabula* (ou

⁸⁰ Gravada em GCAP (2010, f. 6). Podemos considerar que a expressão “olha lá” soa como um único vocábulo, oxítono. Eventualmente, ele é antecipado em algumas repetições, sobrepondo a primeira sílaba (“olha”) à última sílaba cantada pelo coro (*sinhá*). Nesse caso, as sílabas tônicas de, efetivamente, todas as palavras são acentuadas, sempre dentro da clave considerada.

⁸¹ Outro ponto ressaltado por Leite é que, diante da circularidade das músicas de matrizes africanas, o ponto em que se toma como o início da clave pode ser variável.

Cabila) (Calabrich e Silva, 2017, p. 43; Leite, 2017, p. 53)⁸². Ela também está presente nas melodias de alguns corridos da capoeira, geralmente na parte cantada pelo solista, contrastando com a melodia do coro. O melhor exemplo é o corrido *Paranaê*, certamente a música mais conhecida da capoeira atualmente:

ton		tin		ton		ton		tin		ton	
x		x		x	x		x	x			x
(ná)		Vou	di	zer	mi		nha	mu		lher	
nâ		Ca	po	ei	ra		me	ven		ceu	
nâ				<i>pa</i>		<i>ra</i>		<i>ná</i>		<i>ê</i>	
				<i>pa</i>		<i>ra</i>		<i>ná</i>		<i>ê</i>	
										<i>pa</i>	<i>ra</i>

É comum que as melodias cantadas pelo coro, por serem coletivas, se construam como desdobramentos dos tempos marcados pela percussão, enquanto os versos cantados pelos solistas estejam mais sujeitos a improvisos e variações. Essas variações, às vezes mínimas, elevam significativamente a potência expressiva das cantigas, fazendo com que os versos possam ser repetidos por muito tempo sem cair em monotonia (há grupos onde se canta um único corrido para cada jogo). Elas não são realizadas, entretanto, sob uma ideia de liberdade absoluta, mas, como toda música, a partir de convenções que constituem uma linguagem por meio da qual a performance ocorre. A seguir Letieres Leite (2017), as variações nas melodias dos corridos seguem padrões rítmicos fornecidos pelas culturas musicais dos terreiros. Com efeito, um rápido exame de melodias pertencentes a outros domínios musicais afro-brasileiros certamente mostraria uma recorrência de células rítmicas comuns àquelas cantadas na capoeira. Sabendo-se que a capoeira angola compartilha grande parte das músicas tradicionais com os cultos aos Caboclos, é natural que isso inclua os modos de variar as melodias.

Nessa perspectiva, pode-se argumentar que se determinados versos e provérbios reaparecem em diversas cantigas que compõem o cancionário das culturas afro-brasileiras a partir de diferentes desenvolvimentos e combinações, ou mesmo internamente no repertório da capoeira, o mesmo acontece com a dimensão rítmica. Assim, há um conjunto de linhas rítmicas recorrentes nas cantigas que orientam também os improvisos

⁸² Mukuna (2000, p. 89) faz referência a um toque de candomblé que lhe foi mostrado por Waldeloir Rego sob o nome de Kabula, com uma linha rítmica diferente, provavelmente alguma variação deste.

É notável que a melodia cantada pelo coro, bastante regular, recai sobre as marcações da clave, em consonância com os movimentos balizadores da ginga. Ao ouvirmos o canto dos solistas, percebemos a introdução de variações que exploram outras regiões, com antecipações e defasagens que acentuam pulsos contrastantes com a melodia reafirmada pelo coro e que configuram também o estilo do cantador. Na versão interpretada no disco do Mestre Pastinha, o solista canta o verso mais conhecido para a cantiga, que é repetido praticamente sem variações. Já o Mestre Camafeu de Oxóssi introduz variações rítmico-melódicas e em texto a cada verso. Em Mestre Caiçara, temos um canto muito particular, que se desenvolve sob uma linha rítmica onde a melodia nunca repousa sobre a marcação do compasso, acompanhando o toque de Angola (conforme Tabela 4.1), e sem variações significativas a cada repetição. Ao ouvirmos o seu disco, percebemos que o pandeiro marca com bastante intensidade o tapa (*tá*) no contratempo, o que parece ser tomado pelo mestre como referência para o canto, acentuando com *stacatto* (nota com duração reduzida, com efeito de corte) as notas da melodia correspondentes a esse pulso.⁸⁴ Nessas gravações, as músicas não possuem a mesma duração que costumam ter nas rodas, ocasiões em que, em interatividade com o jogo, os cantadores são induzidos a realizar uma quantidade muito maior de variações.

Para além dessas variantes mais palpáveis, capazes de serem representadas num esquema de racionalização espacial do tempo (como na figura acima, ou em partituras), os fraseados delineados pelos cantos apresentam nuances microrrítmicas e outras intensidades entoativas que os investem de vigorosa potência expressiva. As considerações de Nketia (1988, p. 56-57) sobre as performances musicais africanas podem ser tomadas sem muitas ressalvas para a capoeira:

Essa expectativa de envolvimento total é ainda maior quando nos voltamos para a performance de cantores, solistas e instrumentistas. Um bom cantor não é apenas aquele que sabe

⁸⁴ Como vimos, o *tum tá tum* do toque do pandeiro coincide como *ton tin ton* do toque realizado pelo agogô, indicado no quadro acima. Neste, pode-se perceber que a melodia cantada por Mestre Caiçara realiza pausas nas colunas correspondentes ao *tin* do agogô, com uma suspensão na melodia no meio das palavras, produzindo a sensação de interrupção – “mantei - ga”; “mi - nha” – ou, em algumas repetições, nem chega a cantar a última sílaba dessas palavras, ficando evidente a subordinação do texto às divisões rítmicas.

cantar uma parte principal, mas também alguém cujo modo de cantar e comportamento gera uma resposta animada do coro, alguém que é capaz de sustentar a performance através do uso de textos e modos de expressão. O mesmo se aplica à relação entre mestres de tambor e dançarinos, pois um bom mestre de tambor não é apenas alguém que toca os padrões de ritmo corretos, mas também alguém cujo desempenho gera um nível de intensidade de sentimento nos dançarinos que lhes permite articular pontos de tensão no ritmo de uma maneira aparentemente sem esforço.

Cantadores com pouca segurança rítmica têm a tendência a acomodar as melodias sobre os tempos que marcam os acentos da clave, tendo como resultado fraseados mais previsíveis, incapazes de sustentar por muito tempo um mesmo corrido sem que se comprometa o axé da roda. A interação do solista com o coro começa a definhar, efeito semelhante ao do capoeirista que possui um repertório de movimentação muito restrito ou reitera uma ginga viciada, obstruindo o diálogo corporal, e que provavelmente terá seu jogo encerrado com brevidade pelo Gunga. Tendo isso em vista, além da escolha adequada dos corridos e da habilidade de narrar o jogo ou os acontecimentos da roda, a interação com o coro também passa pela capacidade de jogar, com a malícia necessária, com as alturas e durações das melodias para manter a adesão do público – uma dimensão fundamental do caráter lúdico e agonístico das antífonas ressaltado no capítulo 2.

MALÍCIA

Vários estudos já foram realizados sobre a malícia no jogo da capoeira (Zonzon, 2017; Capoeira, 1998). No domínio musical, várias são também as expressões da malícia. Um exemplo mais evidente encontra-se na capacidade do cantador de interagir com o jogo e com o público pela escolha de músicas adequadas aos acontecimentos da roda e pelo uso de figuras de linguagem e improvisos, práticas descritas no capítulo 2. Mantenho-me aqui em um universo menos abordado pela literatura que são os elementos não verbais da prática musical nos quais a malícia pode ser percebida.

Diaz (2017) explora a malícia existente nas situações de cumplicidade que podem ocorrer entre o mestre e o aluno, quando este está jogando e o primeiro está na bateria, que são expressas através da musicalidade. A possibilidade do mestre se valer de corridos que

alterem o andamento do jogo para beneficiar um dos jogadores, como vimos também no capítulo 2, é o exemplo mais notório desse tipo de ocorrência. Outra situação menos previsível é apresentada por Diaz com um exemplo etnográfico. O autor descreve o modo empregado por Mestre Cobra Mansa para alertar dissimuladamente um aluno quanto à vulnerabilidade do adversário na roda, utilizando para isso códigos preconcebidos no toque dos instrumentos:

Segundo Mestre Cobrinha, o tocador de berimbau pode chamar a atenção de um jogador (geralmente um de seus alunos a quem deseja favorecer no jogo), tocando uma longa variação à qual o jogador deve responder *quebrando o jogo* - fazendo variações exageradas da ginga - para distrair o outro jogador. O músico indicará ao jogador para atacar, fechando a frase rítmica com um tom agudo no berimbau, o qual Mestre Cobrinha sempre coloca no segundo tempo de um compasso (p. 58).

Diaz transcreve na partitura a performance do mestre ao berimbau (p. 58), ressaltando o momento em que ele começa a fazer variações rítmicas contrastivas até o ponto exato em que sinaliza a deixa para o aluno realizar o ataque, retomando na sequência o toque de Angola executado inicialmente. A realização desse tipo de dinâmica, como observa Diaz, depende tanto da habilidade do mestre em perceber o momento oportuno para sua realização quanto do jogador em saber interpretá-la. Nesse sentido, a malícia encontra-se no olhar e na intenção do mestre, no ouvido do aluno, na forma encontrada para estabelecer uma cumplicidade velada. Essas são o que poderíamos chamar de relações extrínsecas entre música e malícia, relações mediadas pela cognição, nas quais um capoeirista se vale de códigos musicais para comunicar a outro uma intenção ou obter determinado efeito a partir de uma percepção que pressupõe a malícia de ambos.

Há outras situações em que a malícia é intrínseca à música, ao próprio ato de tocar o instrumento. O músico Jacob do Bandolim (1967), comentando sobre o grande mestre do choro, Pixinguinha, afirma: “Pixinguinha deu rítmica ao choro, deu graça ao choro, esta leveza do choro, esta malícia, malícia que só Pixinguinha sabe dar”. É a malícia que está no próprio corpo do músico e que é expressa no ato da sua performance. Em *Música, doce música*, livro de 1934, Mário de Andrade utiliza a própria capoeira como metáfora para o caráter agonístico da música *Apanhei-te cavaquinho*, uma das obras mais conhecidas do pianista Ernesto Nazareth: “este [o cavaquinho] e a flauta, numa *capoeiragem orquêstica* de espírito inigualável, rivalizam de personalidade, ambos maxixeiros de

fiança, turunas no remelexo e cueras na descaída.” (Andrade, 1934, p. 149, grifo adicionado). Numa perspectiva semelhante, Leroi Jones (1963, p. 31) cita uma passagem de Ernst Borneman onde o autor descreve uma série de procedimentos que colocam em jogo uma busca generalizada pela variação nas músicas de “tradição africana”:

Enquanto toda a tradição europeia busca a regularidade – de tom, tempo, timbre e *vibrato* – a tradição africana busca justamente a negação desses elementos. Na linguagem, a tradição africana visa mais à circunlocução do que à definição exata. O enunciado direto é considerado bruto e sem imaginação, e o velamento de todos os conteúdos em paráfrases mutantes é considerado o critério de inteligência e personalidade. Na música, a mesma tendência para a obliquidade e elipse é perceptível: nota alguma é atacada diretamente; a voz ou instrumento sempre se aproxima dela vindo de cima ou por baixo, brinca em volta do tom implicado, sem permanecer qualquer duração maior de tempo, e afasta-se dele sem nunca ter se comprometido com um único significado. O timbre é velado e parafraseado por efeitos de *vibrato*, *tremolo* e harmônicos em constante mudança. A sincronia e a acentuação, finalmente, não são *declaradas*, mas *implicadas* ou *sugeridas*. A negação ou suspensão de todas as marcas visíveis.

O ponto a destacar aqui é a relação que Borneman faz entre a construção dos enunciados e o fraseado musical, ambos expressando uma estética da dissimulação que evoca em muitos sentidos o jogo da capoeira. É a ginga – em seu “efeito dissimulador da intenção”, como formulou Tavares (2012, p. 100) – que submete o sentido, mas também os toques e as melodias a um jogo contínuo entre afirmação e negação.

Na capoeira, Lewis (1992) descreve situações nas quais a malícia encontra a sua expressão propriamente musical: “A malícia na roda é ecoada pelo toque ‘enganador’ do berimbau, no qual o ouvido é ‘enganado’ pela expectativa de um toque agudo quando, em vez disso, um som grave é produzido (ou o inverso)” (p. 144)⁸⁵. E ainda: “o tocador de berimbau pode expressar malícia criando habilmente e quebrando padrões rítmicos, o que envolve a alternância dos dois tons opostos” (p. 145). Aqui, a malícia é intrínseca à performance musical: é a malícia do tocador, seu jogo é antes com alturas e durações.

⁸⁵ Lewis parte, entretanto, de uma analogia entre toques e jogo diferente da que proponho aqui. O autor interpreta as alternâncias entre os sons grave e agudo do berimbau (*dom* e *dim*) como correspondentes às movimentações de ataque e defesa do capoeirista, atribuindo ao chiado (semi-presa) uma analogia com a ginga (p. 143-145). No entanto, o chiado tem uma função apenas auxiliar nos toques mais utilizados, sendo que, como vimos, nem mesmo é tocado por alguns mestres mais antigos, o que enfraquece a pressuposição do autor.

Não se trata de transmitir um recado, mas de suscitar expectativas através da repetição e respondê-las com imprevisibilidade – é justamente quando o tocador investe a sua performance com as potências desestabilizadoras da ginga. As variações realizadas pelos berimbaus exploram, assim, sonoramente, a negaça, surpreendendo o ouvinte ao escolher um caminho diferente daquele afirmado pelo toque de base. Vejamos, assim, como Senghor (2011, p. 90) descreve o ritmo negro:

Caracterizado pela síncope, está longe de ser mecânico. É feito de constância e de variedade, de tirania e de fantasia, de previsibilidade e de surpresa; o que explica que o Negro possa extrair prazer, durante horas, da mesma frase musical, pois ela não é exatamente a mesma.

O efeito de ruptura causado pelos deslocamentos dos acentos rítmicos esperados é o que geralmente se compreende pela ideia de *síncopa* (ou *síncope*).⁸⁶ Nesse sentido, a música da diáspora negra costuma ser considerada sincopada por deslocar as acentuações em relação à métrica do compasso, como a execução da linha rítmica do tamborim, no samba, que contrasta com o pulso regular do surdo. Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré (1998) observa que a síncope incita o ouvinte “a preencher o tempo vazio com a marcação corporal” (p. 11). O autor considera que a sincopação expressa a resistência negra operada por uma estratégia de falsa submissão: “o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope – uma solução de compromisso” (p. 25).⁸⁷

Por outro lado, a utilização do conceito de síncope para a compreensão das músicas de matrizes africanas vem sendo questionada nas últimas décadas, sobretudo pelos estudos no campo da etnomusicologia. Isso porque o conceito foi elaborado no contexto da música europeia para dar conta de ocorrências esporádicas naquela música, carregando sempre a ideia de desvio a uma norma (os tempos fortes do compasso), uma espécie de anomalia. Como considerar que uma linha rítmica africana é em si mesmo sincopada

⁸⁶ “Syncope” do *Dictionnaire de la musique*, de Marc Honneger (*apud* Sandroni, 2001, p. 20): “Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado”.

⁸⁷ Leroi Jones oferece uma interpretação semelhante sobre o *spiritual* norte-americano: “Sincopação rítmica, polifonia e mudanças na acentuação, bem como as qualidades timbrais alteradas e os diversos efeitos de vibrato da música africana foram usados pelo Negro para transformar a maioria dos ‘hinos brancos’ em Negro Spirituals.” (1963, p. 47).

senão por sua submissão a uma métrica, fornecida pelo compasso, que é alheia a essa música? A partir disso, o que antes era considerado a característica distintiva dessa música passou a ser rapidamente tomado como um caso de flagrante etnocentrismo.

Vale a pena nos determos um pouco nessa questão. Se a ideia de síncopa pressupõe o prolongamento de um som emitido em um tempo fraco do compasso sobre um tempo forte (no qual a acentuação é esperada), é preciso se perguntar antes de tudo quais são os tempos fortes na música em que se está tratando. Nessa perspectiva, alguns etnomusicólogos têm priorizado as ideias de *cometricidade* e *contrametricidade* para se referirem, a partir de Kolinski (1960; 1973)⁸⁸, respectivamente à coincidência ou não das acentuações com a linha rítmica da própria música (e não mais com a ideia transcendente de um compasso regular, importada da música europeia).⁸⁹

À luz dessas discussões, Ângelo Cardoso (2006, p. 154-162), que estudou a “linguagem dos tambores” no candomblé, propõe não abandonar, simplesmente, a ideia de síncopa para o estudo da música executada nos cultos. O autor faz coro à recusa da noção de sincopação como atributo de uma célula rítmica independente da distribuição interna dos

⁸⁸ “Um compasso mais ou menos simples reflete uma organização mais ou menos simples da pulsação métrica, enquanto que o desenho rítmico em geral e os acentos em particular podem ser *cométricos*, ou seja, em concordância, ou *contramétricos*, ou seja, em conflito com a pulsação métrica.” (Kolinski, 1960, p. 107).

⁸⁹ O toque de Angola, por exemplo, quando transcrito para partitura, geralmente é feito como segue:



Os ligados (representados pelo símbolo \frown na partitura) sobre a barra de compasso indicam justamente o prolongamento do som da nota presa (*dim*) sobre o tempo que marca a entrada do compasso seguinte, que é preenchido pelo agogô (e outros instrumentos) e mantido em suspensão pelo berimbau. Mas sendo o ensino da capoeira pautado pela oralidade, e tendo em vista que esse é o toque mais frequentemente realizado pelo Gunga, o berimbau que comanda a roda e o primeiro instrumento a ser tocado quando a bateria inicia, parece não fazer muito sentido falar em deslocamento de acentuação a cada vez que a corda presa é percutida, uma vez que este é o som que os iniciados na musicalidade da capoeira esperam ouvir – é, portanto, cométrico. Esse pulso (o penúltimo do compasso, conforme a Tabela 4.1) é acentuado pela clave básica da capoeira, sendo também atacado por todos os outros instrumentos da bateria, quando estes seguem os toques mais comumente utilizados nas rodas de capoeira angola. Isso mostra que ele não é sentido pelos tocadores como um tempo fraco, como seria na ideia ocidental de compasso. Por outro lado, o sentimento de “falta” produzido pelo prolongamento dessa nota é percebido pelo fato de que alguns tocadores marquem o que se consideraria o tempo forte do compasso com o caxixi ou com um leve toque com a baqueta na parte inferior do arame, abaixo da presilha da cabaça (onde a corda não ressoa). Essa é uma prática às vezes atribuída a tocadores com menos experiência e alguns mestres orientam a evitá-la, mas é com frequência observada entre mestres e tocadores bastante experientes, como observaram alguns estudiosos (Shaffer, 1977; Lewis, 1992).

seus acentos, mas reconhece-a quando se trata da realização de deslocamentos, durante a performance, nas acentuações previstas pela linha rítmica adotada como referência. Mais importante do que a conformidade ou não do conceito é perceber que o autor chama a atenção para um fenômeno específico, isto é, o fato de que, mesmo não estando presa às isocronias do compasso ocidental, há nessa música um jogo entre expectativas criadas pela repetição das claves e efeitos de ruptura instaurados a cada vez que estas são recortadas por outras divisões rítmicas, tensionando o magnetismo operado pela clave. Pode-se considerar que essa é a essência do que no jogo da capoeira é expresso pelas fintas e negaças: a simulação de um golpe ou caminho que induz o oponente a uma situação que o exponha à possibilidade de ser atacado inesperadamente. É justamente esse o tipo de ocorrência que comentei acima, a partir das considerações de Lewis, para o caso dos berimbaus.

Exemplo 2. Essas considerações têm correspondência no jogo. Capoeiristas experientes, com domínio da linguagem corporal da capoeira, podem se valer criativamente das movimentações padronizadas como um recurso para construir algum tipo de situação vantajosa. Na figura a seguir, extraí alguns *frames* de um trecho específico de um antigo jogo de Mestre Moraes e Mestre Índio disponível em vídeo na internet.⁹⁰ As imagens foram extraídas dos momentos de marcação dos *beats* (o que corresponde aos toques do atabaque marcados em negrito). O excerto tem duração de quatro compassos, nos quais Mestre Moraes (de calça branca) completa duas vezes a ginga em 4 ciclos, o que pode ser comparado à tabela 4.2, acima.



⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=tSXiPiv7S70&t=53s> (acesso em 14/12/ 2020)

Esse trecho acontece logo após uma tentativa de Mestre Índio em aplicar uma rasteira em Mestre Moraes. O jogo recomeça e o último recorre a uma ginga bem marcada, seduzindo o adversário a fazer o mesmo. No primeiro quadrante, Mestre Moraes está na base e o Mestre Índio está entrando na ginga. No seguinte, percebemos que a ginga dos dois está invertida, ou seja, Mestre Moraes está gingando na segunda base rítmica do modelo proposto por Diaz, conforme a tabela acima, mas seu parceiro de jogo escolheu a primeira (respectivamente, a segunda e a primeira linhas na Tabela 4.2). No momento 4, Mestre Moraes, sabiamente, apenas aproxima os pés e afasta novamente em seguida (ao invés de levar o pé esquerdo atrás), adequando a sua ginga à do adversário (5). Em seguida, percebemos que a ginga está espelhada (6) e os jogadores estão afastados, aproximando-se no quadrante seguinte (7), quando ambos estão na base. É bastante evidente que os quadrantes 5 a 7 correspondem exatamente às posições 1 a 3 da ginga em quatro ciclos (conforme a Tabela 4.2). No momento 8, entretanto, nota-se que algo inusitado ocorreu: o rompimento do movimento padrão da ginga por Mestre Moraes para realizar o ataque – uma cabeçada, conforme a figura em destaque. Como ressalta Mestre Pastinha, “na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira” (1988, p. 40). Isso envolve todo um jogo com a criação de expectativas manipuladas pelos capoeiristas na roda. Neste exemplo, uma ginga bem marcada serviu para gerar a expectativa de continuidade na movimentação, frustrada pela cabeçada no contratempo.

Uma abordagem interessante sobre a síncopa é fornecida por Letieres Leite. Com uma trajetória que conta com décadas de trabalho como arranjador de grandes nomes da música brasileira, o maestro argumenta que, de forma geral, essa música é toda ela construída ritmicamente (isso inclui melodias e harmonias, não apenas percussão) a partir das claves fornecidas pelas religiões de matriz africana. Para além das observações acima sobre as inadequações da ideia de síncopa para pensar as músicas da diáspora negra, Leite afirma que, dos terreiros de candomblé ao violão de João Gilberto ou à voz de Elza Soares, as variações realizadas obedecem a princípios estruturantes fornecidos pelas claves.

Assim, ele rejeita categoricamente o conceito de síncope porque, nessa perspectiva, não há ruptura, mas sempre afirmação das linhas rítmicas, mesmo quando submetidas à variação. Ao comentar as variações realizadas pelos percussionistas do grupo Olodum, o maestro observa:

Ao contrário do que se possa pensar, todos esses toques e suas variações possuem desenhos elaborados e organização rigorosa, como os diversos toques da Timbalada, do Olodum, Ilê Aiyê, etc. Mesmo as levadas rítmicas elaboradas pelos mestres, são sempre criadas a partir de matrizes, ou seja, os desenhos das claves estavam lá, sempre presentes e estruturantes (Leite, 2017, p. 32).

Na mesma linha, Tiago de Oliveira Pinto (2001), que estudou as estruturas musicais dos toques de berimbau em Santo Amaro da Purificação, afirma:

Cheguei à conclusão que aquilo que os músicos chamam de “improviso” na verdade não tem nada de imprevisto, por obedecer às regras de combinação e relação entre as partes menores. Pode ocorrer, isso sim, um desenvolvimento inesperado, mas sempre dentro do previsto, determinado pela cultura musical do berimbau no Recôncavo Baiano. Entender esta peça musical, portanto, requer um conhecimento da música local como um todo. (p. 236)

Trata-se de perceber a existência de uma gramática que estrutura a linguagem musical a partir da qual os instrumentistas realizam os seus improvisos, como vimos acima sobre as claves. O longo aprendizado de um bom tocador de Viola, por exemplo, pressupõe o estudo metódico dos redobres rítmicos mais utilizados por outros tocadores. Desse modo, ele adquire vocabulário para criar seus próprios improvisos, com frases melódicas reconhecíveis por outros angoleiros – o que mostra o compartilhamento de uma linguagem comum, pautada no saber dos mais velhos –, mas que também são apropriadas para realizar contrastes e quebras de expectativa de modo criativo.

Tornar-se sensível aos ritmos musicais é uma dimensão fundamental e muito pouco abordada da construção do corpo na capoeira. Essa é a base do saber ancestral das culturas musicais da diáspora africana sistematizado por Letieres Leite para desenvolver o seu método. O maestro ensina as claves mais recorrentes na música brasileira de forma oral, para que os músicos, antes de encararem a partitura, tornem-se, como ele denomina, “clave consciente” (2017, p. 21), ou seja, tenham os ritmos das claves incorporados, como

guia para a performance musical. O processo de aprendizado do jogo da capoeira não é diferente. Como costuma afirmar Mestre Renê, é preciso “ser verdadeiro no treino pra poder mentir na roda”. Treina-se intensivamente um número limitado de sequências e movimentações que, uma vez incorporadas pelo capoeirista, permite criar, na imediatez exigida pelo jogo, formas novas de corresponder com defesas e ataques que surpreendam o adversário, que o ludibriem. Que um golpe certo seja realizado dentro da própria linguagem corporal convencionalizada pela capoeira, esse é o verdadeiro mérito – e não o contrário. É onde reside a malícia, como observamos no exemplo do jogo do Mestre Moraes, acima.

Há uma evidente proposta contracolonial na rejeição da ideia de síncope para o contexto das músicas da diáspora negra. Por outro lado, em contextos como o samba urbano, por exemplo, ela se tornou uma “categoria nativa” amplamente empregada, como argumenta Sandroni (2001, p. 27).⁹¹ Ao ponto de se permitir, inclusive, a redundância de designar como *samba sincopado* um subgênero do samba, descrito no *Dicionário da história social do samba*, de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015), como o “estilo em que a sincopação é levada às últimas consequências, às vezes até dando a impressão momentânea de que a ‘divisão’ rítmica está errada” (p. 276). De um ponto de vista antropológico, desqualificar esse uso seria trair a intenção descolonizadora que parece ter conduzido a análise crítica do conceito. De qualquer forma, meu interesse está em não perder de vista os fenômenos a que muito frequentemente se alude pela ideia de síncope, as antecipações e defasagens sonoras e seus efeitos sobre os corpos, pensados a partir das relações com a ginga e a malícia da capoeira, aquilo que podemos considerar como a efetuação sonora da negaça. Em relação à adequação ou não do termo, tendo em vista a sua etimologia e o seu contexto de origem, esta é aqui uma questão secundária.

⁹¹ Na verdade, isso também ocorre com outros conceitos importados da música europeia. Conforme observa Pinto (2001, p. 247): “Na teoria musical do ocidente, ‘ré-maior’, ‘dó-maior’ etc. designam a tonalidade da música em questão. Esta definição difere, como recém exposto, da forma como os termos são empregados no samba-de-violão do machete baiano. Devo observar, ainda, que em relação ao termo ‘tonalidade’ já verifiquei diversas utilizações no contexto das mais variadas tradições musicais brasileiras. Na Bahia, Mestre Vavá dizia, comentando um jogo de capoeira: ‘Aí o berimbau muda a tonalidade’. Referindo-se ao fato de o tocador de berimbau mudar o caráter dos toques, interferindo assim diretamente no desenvolvimento do jogo.”

Há, assim, três pontos a ressaltar. Primeiro, a questão da imprevisibilidade. A expressão da malícia, da mandinga na roda de capoeira reside sobretudo na capacidade de se fazer imprevisível. Isso exige treino e repertório corporal (e não algo absolutamente novo, como parece sugerir Pinto). E o mesmo vale para a musicalidade, pois o improvisado não pressupõe uma ruptura com a linguagem, esta é antes a sua própria condição de realização. Em seu livro sobre o futebol e o Brasil, Wisnik (2008) identifica a presença da síncopa na consolidação de uma linguagem própria ao futebol brasileiro que tem como emblema os dribles de Garrincha, por envolver “um movimento contramétrico, previsível no espaço e imprevisível no tempo” (p. 312). A relação com a capoeira é, em certa medida, sugerida pelo próprio autor em outro trecho: “a *ginga*, o jeito, a disposição a habitar o intervalo do ritmo, os hiatos da linguagem, os meneios do corpo” (p. 230, grifo adicionado).

A analogia entre a síncopa e o drible, tão profícua para pensar a *ginga*, é também realizada pelo grande jazzista norte-americano Wynton Marsalis⁹²: “Tocamos com ritmo variando acentos e pausas, assim como num drible de basquete”. O músico argumenta que a sincopação é executada pela investida deliberada contra um padrão rítmico estabelecido de forma a produzir o inesperado. Em seguida, oferece uma bola a um jovem, recolhendo-a subitamente antes que ele conseguisse pegá-la, fazendo-o abraçar o vazio. “*Sincopation!*”, ironiza Marsalis, provocando o riso da plateia. E, mais tarde, conclui: “Existem muitas maneiras de ritmos sincopados, mas a sincopação quase sempre nos pegará de surpresa e nos fará sorrir”. Assim, o segundo ponto a sublinhar é a relação que esses deslocamentos rítmicos possuem com o humor. Em *A cidade das mulheres*, Ruth Landes descreve uma performance no terreiro do *Gantois*, em Salvador: “Cantava para acompanhar a sua própria dança; e entre um e outro cântico, ou entre os versos de um cântico, falava e ria de modo a continuar o ritmo sincopado” (2002, p. 293). Não é por coincidência que entre as composições do samba sincopado se encontrem as maiores sátiras da música brasileira: *fiz um samba sincopado / que zombou do seu azar...*⁹³

E, por fim, ao conferir à música uma textura insinuante e contingente, esses contrastes rítmicos têm efeitos sobre o corpo. Sobre a síncopa, Sodré argumenta ainda: “Sua força

⁹² *Lecture on music*, vol. 1 (1995): <https://www.youtube.com/watch?v=XLT7jQAtbj0>

⁹³ Paulinho da Viola. *Coisas do mundo, minha nêga*. LP Memórias Cantando (1976, f. 10).

magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (1988, p. 11). Daí a relação fundamental que o autor estabelece, já desde o título do seu livro, entre o samba e o princípio dinâmico de Exu, o orixá do movimento: “é o seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta” (p. 68). No mesmo sentido, Nketia (1988) considera a criação de ritmos contrastantes – “fraseados em *off-beat* e sincopação ou mudanças significativas nos padrões acentuais” (p. 61) – uma das principais ferramentas rítmicas utilizadas pelos percussionistas Ashanti para intensificar a performance dos dançarinos. Pode-se, assim, considerar esses elementos como exercendo papel fundamental para incitar as experiências descritas no capítulo anterior sobre os fenômenos relacionados ao transe.

A própria concepção da síncopa como desvio deliberado a uma norma, que explora os efeitos de uma expectativa que não se cumpre, remete à ideia de malandragem, tão louvada na capoeira. Sandroni (2001) mostra, inclusive, como a malandragem emerge enquanto uma temática quase incontornável no samba carioca nos anos 1930 ao mesmo tempo em que o samba passava por um processo de transformações fundamentais que o tornariam muito mais “sincopado” (ou *contramétrico*, como prefere o autor). Nessa perspectiva, é interessante perceber que quando se fala da relação entre música e malícia na capoeira, geralmente lembramos das rimas afiadas dos cantadores, e tendemos a subestimar a habilidade que eles possuem de explorar ritmicamente as melodias das cantigas de modo que possam ser repetidas por um tempo prolongado sem deixar de mobilizar os jogadores e o público. Trata-se, entretanto, de um refinado saber, cheio de malícia, sem o qual até os versos mais perspicazes da capoeira ficam sujeitos a perder o gume.

5) AS LADAINHAS

Toda música brasileira é afro-brasileira. Outro dia me perguntaram assim: “mas e o baião de Luiz Gonzaga?”... Você acha que o baião veio do chão? O baião é filho do Lundu, que é filho do batuque, que é filho de não sei o quê, que é filho de não sei o quê... O Luiz Gonzaga é preto e toca música de preto, baião é música negra! (...) Chorinho: a casa que o Pixinguinha vivia era o candomblé da Tia Ciata, ela é mãe-pequena. Bossa-nova, só porque é feita na Avenida Atlântica, ela é menos macumba? O piano de Tom Jobim, eu já passei no pente-fino, é toda a base de toques oriundos de candomblé. (Letieres Leite)⁹⁴

As ladainhas, como foi observado, constituem um tipo de canto durante o qual não se joga e, invariavelmente, as rodas de capoeira angola iniciam com o canto de uma música desse tipo. É um momento em que a atenção geral se volta para a performance do cantador e para a mensagem que este transmite. Em muitos grupos, alguns instrumentos da bateria silenciam neste momento (mas nunca os berimbaus) e evitam-se os redobres. Os jogadores se concentram ao pé do berimbau e aguardam agachados. Com muita frequência, a ladainha é comparada com uma reza. O próprio termo ladainha é pouco recorrente para se referir a este tipo de canto nos registros mais antigos, a maioria deles se refere a “preceito”. Entre os clássicos LPs dos anos 1960, por exemplo, não há indicação de quando se trata de ladainhas ou corridos. Mestre Pastinha (1964, p. 46) também, quando descreve este tipo de canto em seu livro, não utiliza nenhum tipo de classificação. E a referência à religiosidade é manifesta: “Os capoeiristas que vão fazer a demonstração se apresentam à frente do conjunto, acorados, ‘ao pé do Berimbau’; ouvindo, respeitosamente, os cantores. (...) Os capoeiristas se benzem, religiosamente, e saem”.

Este capítulo é um breve estudo sobre as ladainhas cantadas na capoeira angola, a partir das entrevistas com os mestres, observações nas rodas e audição de discos. Na primeira parte, tomo como objeto a construção poética e as relações desse tipo de canto com as

⁹⁴ Depoimento do maestro na faixa *Escuta Letieres Leite*, do disco *Do meu coração nu*, de Zé Manoel (2020, f. 10). Disponível em <https://open.spotify.com/album/3NKRRoFAM3wWQVNQDOzwXc>

cantorias nordestinas e a literatura de cordel. Na segunda, volto-me para o aspecto rítmico-melódico das ladainhas, onde, em diálogo com pesquisas realizadas sobretudo no campo da etnomusicologia, busco chamar a atenção para um aspecto geralmente ignorado sobre este tipo de canto, a saber, a presença recorrente de linhas rítmicas oriundas do universo musical de matriz africana em suas melodias. Especulações sobre a origem das ladainhas costumam relacioná-las aos antigos cantos litúrgicos católicos. O trabalho desenvolvido por Letieres Leite (2017) com o método UPB é um exemplo significativo do esforço realizado por alguns pesquisadores que buscam explicitar os elementos de matriz africana que estruturam a música brasileira. Se Roy Wagner (2010, p. 237) estava certo quanto ao futuro da antropologia residir “em sua capacidade de exorcizar a ‘diferença’ e torná-la consciente e explícita”, pode-se reconhecer uma contribuição antropológica fundamental no trabalho desses intelectuais. Aqui, me dedico brevemente a esse tipo de empenho em relação às ladainhas cantadas na capoeira.

*

As ladainhas costumam ser criadas em quadras, sextilhas e décimas (estrofes com quatro, seis e dez versos, respectivamente), que, sozinhas ou combinadas entre si, compõem o canto final. As ladainhas antigas se valem, com bastante frequência, de quadras e adágios populares, os quais reaparecem em diferentes contextos (outras ladainhas e improvisos, ou nos versos de outras expressões culturais como o samba de roda, o coco, o cordel, etc). Assim, uma mesma ladainha (ou ladainhas semelhantes sobre um mesmo mote) pode ser cantada de forma diferente por diferentes cantadores também em relação ao texto. A observação de registros antigos mostra que não raro as ladainhas apresentam variações significativas mesmo quando entoadas por um mesmo cantador. Essas características parecem aproximar a criação musical da capoeira às considerações de Luiz Tatit (2004) sobre os músicos que frequentavam o fundo de quintal da famosa casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, no início do século passado – local considerado um dos berços do samba carioca e onde também corria solta, inclusive, a capoeiragem:

eram tocadores e cantores intuitivos que faziam da instrumentação um elemento de apoio ao canto e à “fabricação” de versos e que faziam do refrão um porto seguro para variações melódicas. Não estavam habituados a fazer canções integrais. Iam juntando pedaços e acrescentando trechos inéditos até que a

obra coletiva adquirisse feição de produto acabado. Todos eram autores, não propriamente de uma canção, mas de uma brincadeira que seria repetida nas noites seguintes e, com o tempo, poderia ficar retida na memória dos participantes. (Tatit, 2004, p. 120)

Essa descrição nos remete ao próprio jogo da capoeira, no qual a interação e a experiência antecedem a realização de uma obra ou espetáculo. Ao que tudo indica, somente à medida em que a indústria fonográfica foi se popularizando, a partir dos anos 1980, é que alguns cantos começaram a ganhar mais fixidez, já que menos submetidos às variações que caracterizam a transmissão pela oralidade. Tomemos como exemplo a famosa ladainha a seguir, gravada por Mestre Waldemar (1986, f. 6):

Eu não sei como se vive
 nesse mundo enganador
 fala muito é falador
 se fala pouco é manhoso
 come muito é guloso
 come pouco é sovino
 se bater é desordeiro
 se apanha ele é mofino

Trabalho tem maribondo
 fazer casa no capim
 E o vento leva ela
 maribondo leva fim

Caveira quem te matou
 foi a língua meu senhor
 eu te dava conselho
 pensava em ser ruim
 e eu sempre te dizendo
 inveja matou Caim

É notável nesses versos o delineamento de uma espécie de crítica ao julgamento, onde são explicitados os impasses que assolam os viventes nesse “mundo enganador”. A seguir, parece não haver medida entre o excesso e a escassez que isente uma conduta da injúria. Acrescentam-se, então, considerações sobre o uso indevido da palavra e os infortúnios que daí podem surgir. A sextilha final coloca em relação o personagem bíblico Caim e elementos de um conto da literatura oral africana traduzido para o português por Câmara Cascudo (2012, n.p.)⁹⁵:

⁹⁵ Sobre a origem deste conto, explica Cascudo: “Leo Frobenius. Compõe-se de contos e tradições populares africanas, tirados dos livros *Völkermärchen und Volksdichtungen Afrikas*, para Berberes, Cabilas, Soninques, Fulbes, Mandês, Nupes e Haussas, e Erythraa, sobre os Ngonas (Wahungwe, Batonga-Chikwisos). O conto traduzido é *The Talking skull*, dos Nupês, Tupes, Tapas, negros sudaneses que deram grande contingente de escravos ao Brasil e continente americano. O episódio é conhecidíssimo em toda

Um caçador ia pelo mato. Encontrou uma velha caveira humana. O caçador perguntou: – O que te trouxe aqui? – A caveira respondeu: – A língua me trouxe aqui! – O caçador foi-se embora. Procurou o rei. Disse ao rei: – Encontrei uma velha caveira humana no mato. Falou como se fosse pai e mãe. – O rei disse: – Nunca, desde que minha mãe me suportava, ouvi dizer que uma caveira falasse. – O rei intimou a Alkali, o Saba e o Degi e lhes perguntou se tinham ouvido falar no assunto. Nenhum homem prudente havia sabido e o rei decidiu mandar uma guarda com o caçador para o mato e verificar se o caso era verdadeiro, conforme fosse a razão. A guarda acompanhou o caçador ao mato com ordem de matá-lo no lugar onde ele tivesse mentido. A guarda e o caçador encontraram a caveira. O caçador dirigiu-se à caveira: – Caveira, fala! – A caveira ficou silenciosa. O caçador perguntou depois: – Quem te trouxe para aqui? – A caveira não quis responder. Durante todo o longo dia o caçador rogou que a caveira falasse sem que esta respondesse. À tarde a guarda disse ao caçador que conseguisse a caveira falar e quando nada foi possível, matou-o de acordo com as ordens do rei. Quando a guarda se foi embora, a caveira abriu a boca e perguntou à cabeça recém-decepada do caçador: – Quem te trouxe para aqui? – A cabeça do caçador respondeu: – A língua me conduziu para aqui!...

Tomei conhecimento dessa narrativa a partir de um artigo escrito pela capoeirista Carla Yahn (2010), no qual chama a atenção para a coincidência com a ladainha de Mestre Waldemar. Quando mostrei o conto ao Mestre Guto, que com frequência canta a referida ladainha nas rodas, ele comentou:

Eu conhecia essa história da caveira e do caçador. Não com o caçador, mas com um homem passando. Cara, eu acho que quem contava isso era a minha vó. Tanto que lá no interior, quando eu morava com ela, quando alguém ficava de fofoca, ela dizia assim: “olha, caveira...”. Tipo: “toma cuidado com a língua”, né? (...) E a minha vó não era de leitura, isso aí deve ter sido passado pra ela pelos mais velhos, ela mal sabia ler. Então até hoje, às vezes a minha mãe fala: “olha, caveira...” (...). Eu me lembro das minhas tias comentando, quando alguém ficava de fofoca. E essa história do rei, muito ouvi. Eu me lembro que o meu tio contava, o cara chegava na caveira e ficava implorando: “caveira, pelo amor de Deus, fala caveirinha!”. E a caveira calada, quietinha... [risos].

África. Entre os povos bantus foi igualmente registrado. Heli Chatelain encontrou-o em Mbaka, Ambaca, *The young man and the skull* e Henri Junod entre os Tongas do sul do Save, em Lourenço Marques, *A caveira*. (n.p.)

O autor ainda acrescenta a seguinte informação sobre a tradução: “Frobenius, na versão de D. C. Fox, escreve, na resposta da caveira: ‘*Talking brought me here*’. Chatelain: ‘*I, foolishness has killed me; thou, soon smartness shall kill thee*’. Junod, na versão portuguesa: — ‘Porque a minha boca morreu; tu também morrerás por causa da tua’. Traduzi tudo, conversação, murmuração, indiscrição, por *língua*” (n.p.). Essa observação sugere que foi provavelmente a partir do livro de Cascudo que o conto penetrou na literatura oral brasileira.

Esses versos cantados por Mestre Waldemar na última estrofe também estão presentes no baião *Caveira*, gravado por Ary Lobo em disco de 1960.⁹⁶ Outras gravações do cantor paraense, que fez grande sucesso no Rio de Janeiro nos anos 1960, apresentam versos e temáticas que são também cantados em outras ladainhas e possivelmente sua voz tenha inspirado algumas delas.⁹⁷

Os versos iniciais da ladainha acima se tornaram uma espécie de mote para outras versões que exploram a temática da sujeição irremediável à maledicência em um mundo enganador, conforme observamos nos registros a seguir:

<i>Mestre Canjiquinha</i> (1986) ⁹⁸	<i>Waldeloir Rego</i> (1968, p. 71)
<p>Ó meu Deus o que é que eu faço para viver nesse mundo se ando limpo sou malandro se ando sujo sou imundo</p> <p>Ô que mundo velho grande ô que mundo enganador eu digo dessa maneira foi mamãe que me ensinou</p> <p>O calado é vencedor para quem juízo tem quem espera ser vingado não roga praga a ninguém</p>	<p>Ô meu Deus o qui eu faço para vivê neste mundo se ando limpo sô malandro se ando sujo sô imundo</p> <p>Ó qui mundo velho grande ó qui mundo inganadô eu digo desta manêra foi mamãe qui me insinô</p> <p>Se não ligo sô covarde se mato sô assassino se não falo sô calado se falo sô faladô se não como sô misquinho se como sô guloso</p>
<i>Mestre Paulo dos Anjos</i> (1991, f. 3)	<i>Mestre Felipe</i> (2003, f. 6)

⁹⁶ Música de autoria de João Rodrigues e B. Vieira, integra o LP *Aqui mora o ritmo*, de Ary Lobo, pela gravadora RCA Victor (1960, f. 3). Sobre este álbum: <https://immub.org/album/aqui-mora-o-ritmo-1>

⁹⁷ Outro exemplo é a ladainha gravada por Mestre Bigodinho, *Doutor, não mexa com a lua*, disponível em <http://capoeiraviva.salvador.ba.gov.br/index.php/cd-s/serie/12-capoeira-viva-vol-5>, cujos versos estão também presentes na música *Evolução*, de J. Cavalcante, Lino Reis e Aguiar Filho, gravada por Ary Lobo também no álbum *Aqui mora o ritmo* (1960, f. 6, lado 2).

⁹⁸ Documentário *Em Cena: Capoeira*, de Mércia Queiroz e Ricardo Ottoni. Centro de TV IDEB Bahia, 1986 (estimado).

<p>Eu não sei o que fazer para viver nesse mundo se andar limpo é malandro se andar sujo é imundo</p> <p>Mundo atrapalhado além de tudo enganoso se comer pouco é mesquinho se comer muito é guloso se conversa é falastrão se não conversa é manhoso</p> <p>Me criei pelo mundo no mundo que eu tive sim quando apanha é covarde quando mata é assassino</p>	<p>Eu não sei como é que eu vivo nesse mundo enganador se sou feio sou desprezado se sou bom perco o valor</p> <p>Meu pai sempre me dizia meu filho não se engane se no rosto, o dente aberto no coração, a traição</p> <p>Faça como eu faço pra de mim não ter inveja é por isso que Caim matou seu irmão Abel</p> <p>Quem tem fé em Deus não cai se cair ele levanta ele é o nosso protetor ele é quem nos dá a mão</p>
---	---

Mesmo que versem sobre uma temática determinada, as ladainhas podem ser compreendidas como constituídas de estrofes mais ou menos independentes entre si, que não apresentam necessariamente uma contiguidade de sentido com as anteriores. É o que Daniel Leite (2007), em análise sobre duas ladainhas da capoeira angola, considera um “encadeamento contingente”. Um sobrevoo sobre os fonogramas produzidos até a década de 1980 e somos levados a concluir que essa contingência também era expressa no nível da performance, já que com frequência essas estrofes reaparecem em outros cantos (a quadra final cantada por Mestre Canjiquinha na ladainha acima, por exemplo, foi gravada como uma cantiga autônoma em seu disco de 1986). No ato da performance, a procura da rima também pode prevalecer sobre o desenvolvimento de um tema, como parece ser o caso do registro a seguir, realizado por Rego (2015, p. 147), em que uma quadra bastante recorrente nos cantos dos capoeiristas (linhas 5 a 8) é introduzida na conhecida ladainha sobre a sina de Pedro Mineiro:

Topedêra Piauí
Coraçado in Bahia
Marinhêro absoluto
Chegô pintando arrelia
Quando vê cobra assanhada
Não mete o pé na rodia
Se a cobra assanhada morde
Que fosse a cobra eu mordia
Mataro Pedro Minero
Dentro da Secretaria
Camaradinho

E e camaradinho
E e e hora, e hora.

A audição de alguns poucos discos e registros antigos é suficiente para perceber a ocorrência desse tipo de trânsito. A gravação de Mestre Cabecinha, realizada por Lorenzo Turner (1940), na qual algumas quadras se repetem entre as ladainhas e os improvisos ao longo dos corredos, é um exemplo bastante revelador desse aspecto. Pode-se considerar que, assim como os tocadores possuem um repertório de redobres para os instrumentos, configurando o seu estilo, há também um repertório de versos e quadras populares recorrentes em seus cantos. Essa forma de composição das ladainhas, combinando criativamente adágios e quadras populares, é bastante característica da poesia oral e pode ser vista como um modo de articular as formas poéticas que privilegia as alianças em relação às filiações (assim como a parataxe em relação à hipotaxe). É notável certo contraste com o estilo discursivo predominante em outras ladainhas, sobretudo nas criações modernas, cujos versos tendem a se articular mais por uma lógica da filiação, de um “encadeamento necessário” que pressupõe que sejam cantadas integralmente para a compreensão da mensagem, e com certa fidelidade à versão original.

RIACHÃO TAVA CANTANDO

As ladainhas antigas mais estáveis parecem ser aquelas cujo texto é oriundo da literatura de cordel. O cordel *A peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, do renomado cordelista Leandro Gomes de Barros é, sem dúvida, o cordel que mais teve os seus versos cantados em ladainhas. A adaptação mais famosa é a ladainha gravada por Mestre Traíra (1963, f. 1, lado B), sob o título *Riachão do Diabo*, que narra a chegada do Diabo ao encontro de Riachão, desafiando-o na cantoria. O disco de Mestre Traíra é uma das principais referências para os cantadores da capoeira angola na atualidade. Esse canto, que hoje é evitado nas rodas por conter versos considerados explicitamente racistas, recebeu muitas gravações posteriores. Várias outras ladainhas foram construídas a partir das estrofes utilizadas que compõem o longo desafio a que os personagens se entregam, porém sem fazer referência direta aos protagonistas.

Mestre Waldemar da Paixão é considerado aquele que mais trouxe versos da literatura de cordel para a capoeira. Dentre as adaptações mais conhecidas gravadas por ele, além de *Riachão tava cantando* (versão muito próxima à gravada por Mestre Traíra, apenas utilizando alguns versos a mais do cordel de Barros), estão: *ABC de Vilela*, *O romance da Donzela Teodora* e *Pedro Cem*, todas elas construídas a partir de adaptações de cordéis bastante conhecidos, estudados por Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* (1984). Há indícios de que foi entre os cantadores do famoso Barracão do Mestre Waldemar (dentre eles, Mestre Traíra), nos anos 1950, que as ladainhas mais longas começaram a ser cantadas, justamente por meio das adaptações do cordel. Registros anteriores de ladainhas, como aqueles realizados por Lorenzo Turner ou Édison Carneiro, eram todos cantigas muito curtas, geralmente em quadras ou sextilhas.

Na verdade, o cordel se mostra presente nas ladainhas desde as gravações de Lorenzo Turner, com Mestre Bimba, em 1940. A música a seguir, gravada pelo mestre e bastante conhecida nas rodas de capoeira angola, é um exemplo das ladainhas criadas a partir dos versos que compõem a disputa travada entre Riachão e o Diabo no cordel de Leandro Gomes de Barros (1966, p. 14):

Ao pé de mim tem um vizinho
que enricou sem trabalhar
meu pai trabalhou tanto
nunca pode enricar
não deitava uma noite
que deixasse de rezar

Entretanto, no cordel de Barros os versos aparecem um pouco diferentes, nas palavras do Diabo, que assim desafia a crença do seu oponente – um homem que ama a Deus, mas é “mal recompensado”:

O teu vizinho e parente
enricou sem trabalhar,
teu pai trabalhava tanto
e nunca pode enricar
não se deitava uma noite
que deixasse de rezar

Ao que Riachão responde:

Meu pai morreu na pobreza,
foi fiel ao seu Senhor

executou toda ordem
 que lhe deu o Criador
 e foi uma das ovelhas
 que deu mais gosto ao pastor

Percebe-se assim que o sujeito enunciativo da ladainha gravada por Mestre Bimba é filho de um homem pobre, como Riachão, mas que recusa a resignação deste personagem e assume o ponto de vista do Diabo, de modo que a pobreza irrevogável do seu pai, quando narrada em primeira pessoa, adquire um viés marcadamente contestatário. Tanto mais quando ouvimos em nossos dias, pois parecem prenunciar as dificuldades financeiras enfrentadas pelo próprio Mestre Bimba, e também Mestre Pastinha e tantos outros mestres antigos, alguns ainda hoje, no final das suas vidas. Antonio Pietroforte (2008, p. 67-72) desenvolve uma análise semiótica deste cordel na qual argumenta que Riachão apresenta uma visão de mundo baseada em valores absolutos (como a condição da pobreza, designada por Deus), enquanto o Diabo busca sempre a desestabilização deste ponto de vista.⁹⁹ Não é difícil perceber neste último uma perspectiva muito mais afinada com a ginga e a contingência da capoeira, questionando os valores do mundo branco cristão. É dessa mesma ginga que se valem muitos mestres de capoeira angola atuais na luta por construir para si um futuro menos adverso do que viveram aqueles grandes mestres. Como guardiões de uma arte que está longe de ter o devido reconhecimento e valorização merecidos, engendram a ruptura com as amarras de um lugar que se pretendeu absoluto para os seus antepassados, escravizados, em um passado às vezes pouco distante. Assim, é importante perceber como essas adaptações do cordel para a capoeira (bem como de outros contextos) nem sempre ocorrem passivamente, são também sujeitas à criatividade dos cantadores em expressar o seu ponto de vista.

Mas a influência do cordel não se restringe às ladainhas. É prática comum, inclusive, entre os cantadores da capoeira, se valer de versos conhecidos das ladainhas como apoio para os improvisos no canto dos corridos. Em uma gravação de Mestre Waldemar realizada pela antropóloga francesa Simone Dreyfus-Roche, em 1955 (Dreyfus, 1955),

⁹⁹ Conforme o autor: “Enquanto Riachão mostra seu saber, defendendo a distribuição rígida dos valores da divindade em que acredita, o seu oponente mostra, para cada afirmação, uma réplica em que a euforização dos valores de absoluto é sancionada como injusta, e instaura a relatividade dos valores de universo” (p. 71).

por exemplo, ele utiliza largamente os versos do cordel sobre Riachão que gravou em forma de ladainha, durante o canto do corrido *Abalou cajueiro*. Leonardo Reis (2009, p. 230) sugere que “existe um imaginário compartilhado entre o cordel e os capoeiristas”. O autor lembra ainda a influência do cordel em uma ladainha em que Mestre Pastinha narra a sua consagração enquanto mestre de capoeira, intitulada *Eu vou ler meu o meu ABC* (1969, f. 4):

Menino preste atenção
no que eu vou dizer
o que eu faço brincando
você não faz nem zangado
não seja vaidoso
e nem despeitado
na roda de capoeira – haha!
Pastinha já tá classificado

O ABC é um modelo de composição muito utilizado pela literatura de cordel, caracterizado, conforme Câmara Cascudo (s/d, p. 59), pela narrativa de biografias ou feitos históricos memoráveis e não possui caráter satírico. Nos manuscritos de Mestre Pastinha (s/d), encontramos também os versos a seguir:

Eu não leio o meu ABC
Porque não sei cantar
Foi no Gengibirra
Que me deram esse lugar
Foram lá muitos mestres
Para comigo jogar

Os versos fazem referência ao seu reconhecimento como mestre responsável pela roda realizada na comunidade da Gengibirra, no bairro da Liberdade, em Salvador. A história é narrada pelo mestre em depoimento incluído na gravação do seu disco (f. 1, lado 2). Esse evento foi responsável pelo retorno de Mestre Pastinha à capoeira angola, depois de muitos anos afastado, tornando-se a referência maior desta arte na posteridade. A criação de ladainhas narrando episódios da sua própria biografia, bastante recorrente nas ladainhas modernas, parece ter sido uma das tantas inovações de Mestre Pastinha.

De acordo com Sodré (1988, p. 193), “o cordel é o movimento de contato entre dois mundos, o da escrita e o da oralidade”. Assim, a sua influência na tradição oral e no cancionário popular, especialmente do nordeste, é bastante ampla. O autor ressalta ainda a relação da arte do cordel com a tradição dos griôs africanos, aspecto pouco observado

pelos folcloristas (Gomes, 2018). Conforme observa Sautchuk (2010, p. 79) sobre o repente, “no aprendizado poético, sobretudo da métrica, os cantadores mais antigos tiveram apoio da leitura dos romances e folhetos, atualmente denominados de cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes aos da cantoria”. Não seria de se admirar que a métrica das ladainhas, e também de alguns corridos popularizados a partir da década de 1960 com a indústria fonográfica, tenha sido fortemente influenciada pelo cordel, assim como o estilo narrativo. A carência de estudos sobre o tema, entretanto, nos impede de avançar nessa hipótese.

POÉTICA

Em alguns universos poéticos, como o repente, a métrica costuma ser minuciosamente elaborada e discutida entre os cantadores, como mostram algumas etnografias realizadas nesse campo (Sautchuk, 2009). O respeito a esse tipo de regra orienta as disputas nas cantorias, sendo que a capacidade de discorrer com criatividade sobre os assuntos propostos dentro de fórmulas previstas de versificação é o objetivo principal dos cantadores. Entre os capoeiristas, nunca ouvi qualquer discussão sobre esse tipo de regra. Mesmo que o canto da capoeira envolva uma dimensão agonística, por vezes bastante intensa, discute-se com detalhes onde se posiciona o pé ao aplicar um golpe pra evitar uma rasteira, mas não o número de sílabas de um verso para compor uma ladainha, ainda que se pressuponha esse conhecimento para a obtenção de alguns efeitos desejados (como soar espontâneo, verdadeiro, etc.). Isso não significa, certamente, que ninguém o faça, mas que não constitui objeto de comentários públicos significativos ou assunto recorrente em conversas informais, o que é corroborado pela ausência de estudos sobre o tema. Assim, é com a prática que o capoeirista vai assimilando a linguagem dos versos e desenvolvendo a habilidade para o canto e a criação musical. Mestre Janja explica como esse aprendizado ocorre no grupo Nzinga:

(...) esses garotos aí, esses que hoje são adultos, desde criança eles aprenderam, eles experimentaram, dentro da nossa forma de trabalhar com os meninos da capoeira, muitas oportunidades, aliás, muitos desafios de produzirem conhecimento. Ou seja, de fazer ladainha. Porque “ah, tão brigando, qual o assunto? É esse, tal... Tá bom, você, você e você, na próxima aula eu quero uma ladainha”. Entendeu? Sobre isso. Primeiro a gente conversa e na

próxima aula eu quero uma ladainha sobre isso. Então assim, desde pequenos eles aprenderam a se manifestar com esse entendimento de que a capoeira, ela precisa ser versada, versar a capoeira. (Mestra Janja)

Mestre Pastinha (1964, p. 41) considerava que “as melodias que estamos acostumados a ouvir nas demonstrações de capoeira angola são, genuinamente, populares, sem maiores preocupações de métrica ou rima, mas, traduzindo em seus versos os sentimentos da alma dos capoeiristas e do povo”. Assim, a métrica e a rima estão subordinadas à mensagem, não têm valor em si mesmas, por isso não se costuma classificar os cantos de acordo com esse tipo de parâmetro, como fazem os repentistas. Mas isso não significa que não possamos observar alguns parâmetros tomados como referência pelos cantadores. Ao contrário, é justamente por serem populares que os versos da capoeira se encontram submetidos a uma forma de criação coletiva, com características reconhecíveis – ainda que nem sempre explicitadas – pela comunidade de capoeiristas.

Como já observaram Reis (2009) e Macedo (2004), as ladainhas geralmente apresentam versos de sete sílabas, nos quais a terceira, a quinta e a sétima sílabas são acentuadas (sendo a acentuação da quinta mais sutil do que as outras duas). Essa é a métrica mais frequente nas músicas de capoeira de forma geral, de modo que muitos corridos se valem dos versos das ladainhas e vice-versa, principalmente nos improvisos realizados pelos solistas. Tomemos como exemplo os versos que iniciam uma ladainha do Mestre João Pequeno (2000, f. 1):

quando eu aqui cheguei
 ◦ ◦ • ◦ • ◦ •
 a todos eu vim louvar
 ◦ ◦ • ◦ • ◦ •

No primeiro verso, as sílabas acentuadas correspondem exatamente às sílabas tônicas de cada palavra, diferentemente do segundo. Isso ocorre com bastante frequência, quando se ajusta a prosódia pra encaixar o texto na melodia empregada. Essa é uma característica muito presente na poética popular, como se pode perceber, por exemplo, nos versos de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira:

(...)
 Por falta d'água

perdi meu *gado*
 morreu de *sede*
 meu alazão

Outro princípio da métrica poética é que quando a última sílaba de uma palavra termina em vogal átona, esta poderá fazer elisão com uma eventual vogal átona seguinte, formando uma mesma sílaba. Essa ocorrência é frequente no cancionero da capoeira, como mostra o exemplo a seguir:

menino_o que vende_aí
 o o • o • o •
 vendo_arroz do Maranhão
 o o • o • o •

Há ainda outra regra comumente observada na versificação da poética popular, e na capoeira não é diferente, que diz respeito à terminação das palavras proparoxítonas. As duas sílabas átonas finais são pronunciadas em apenas um impulso, contando como somente uma única sílaba. Ou seja, na prática, suprime-se algum segmento da palavra transformando-a em paroxítona.¹⁰⁰ Dessa forma, o verso já consagrado na capoeira “*sou discípulo que aprendo*” é cantado, na ladainha gravada por Mestre Cobrinha Verde, em sua participação no CD do Mestre Traíra (1963, f. 2), da seguinte forma:

sou discipo que aprendo
 o o • o • o •

É interessante observar que alguns cantadores mantêm intencionalmente essa forma de cantar em deferência à poética tradicional da capoeira e ao mestre que a consagrou. Todavia, ela é muitas vezes ouvida nas rodas hoje em dia em conformidade com a língua culta, recorrendo-se, nesse caso, a uma elisão (que o verso faculta na sexta sílaba) para manter a métrica. A acentuação fica como segue¹⁰¹:

sou discípulo que_aprendo
 o o • o • o •

¹⁰⁰ Este é um recurso comum na língua coloquial, considerado pela sociolinguística como “síncope das proparoxítonas”.

¹⁰¹ Na gravação do Mestre Boa Voz, por exemplo, do grupo Abadá Capoeira, ouve-se essa versão (Disco *A Boa Voz da Capoeira*: Mestre Boa Voz vol. IV, f. 2). Conforme se pode observar, recorre-se, nesse caso, a uma elisão que o verso faculta na sexta sílaba.

À medida em que se vai criando intimidade com os versos da capoeira, com a sua música – à medida em que os capoeiristas vão se tornando cantadores (ou que novatos vão se tornando capoeiristas, talvez seja mais exato) –, vai-se incorporando a sua gramática, como geralmente ocorre no aprendizado de uma nova língua. Na verdade, entre os cantadores do repente nordestino, o aprendizado não parece se diferenciar muito, como mostra a etnografia de João Miguel Sautchuk (2009). Embora os repentistas sejam capazes de discorrer com precisão sobre as características dos versos e técnicas de versificação, a explicação do poeta potiguar Raulino Silva sobre a criação dos versos aponta para uma direção semelhante ao que se costuma observar na capoeira:

Mas ninguém usa isso [ao cantar], ninguém conta as sílabas pra fazer uma estrofe. A gente metrifica pela toada, pelo ritmo da música que a gente canta. A gente escolhe a palavra e sabe que aquela palavra não deu porque não dá ritmo, não dá ritmo enquanto você canta. Então, todos os cantadores usam esse modo de metrificar. Mesmo os mais ligados a esse negócio técnico de saber que isso rima com aquilo, e a primeira rima com a segunda e a terceira rima com qualquer coisa aí. Mesmo esses usam essa forma de metrificar: pela toada, pelo ritmo. Porque, quando você usa uma palavra que não dá ritmo, você mesmo conhece. (In: Sautchuk, 2009, p. 43)

Enquanto os versos do repente precisam ser criados em improvisos, nas ladainhas de capoeira eles geralmente não o são. Entretanto, o improviso é largamente estimulado nos corridos e é por esse tipo de canto que os capoeiristas se iniciam. De qualquer forma, quando se fala em compor uma ladainha, trata-se principalmente de escrever uma letra, e isso geralmente é feito experimentando, cantarolando os versos pra ver se estes se adéquam ao modo de cantar das ladainhas. Ou seja, não é contando as sílabas que se chega ao número de sete sílabas por verso ou que se distribui as acentuações ao longo dos versos. De acordo com Sautchuk (2009, p. 27), no repente “os cantadores usam para a classificação dos versos o sistema silábico-acental, em que são consideradas unidades rítmicas compostas em função da sucessão de sílabas fortes (acentuadas) e fracas (não acentuadas)”. Um modo semelhante parece ocorrer na capoeira, e muitas vezes se recorre ao uso de interjeições ou vocativos pra completar a métrica. O primeiro passo parece ser identificar o primeiro acento tônico, que, como vimos, costuma ser na terceira sílaba. A partir disso, alternam-se mais duas vezes sílabas fracas e fortes, respectivamente, somando as sete sílabas, como nos exemplos acima:

quando eu aqui cheguei
 ◦ ◦ • ◦ • ◦ •

Ainda que os versos heptassílabos sejam os mais recorrentes, não se trata de uma regra rígida, sendo comum a ocorrência de versos que variem de cinco a oito sílabas ao longo da ladainha. Nesses casos, costuma-se ajustar a entrada do canto para que o primeiro acento ocorra no tempo forte do compasso, de forma que se mantenha o ritmo e as acentuações do restante do verso. O exemplo a seguir, da ladainha intitulada *Cartão Postal*, de autoria de Mestre Gato, de Santo Amaro, famosa entre os capoeiristas na voz de Mestre Paulo dos Anjos (1991, f. 1), pode ajudar a entender como isso acontece:

• ◦ • ◦ •

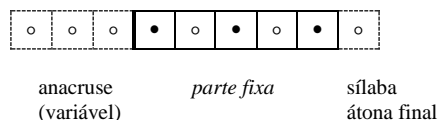
 I- greja do Bonfim
 e Mercado Modelo
 Ladei- ra do Pelourinho
 e Bai- xa do Sapateiro
 falar na Cidade Alta
 eu me lembrei do terreiro

 Igre- ja de São Francisco
 e Praça da Sé
 aon- de fica_as baianas
 venden- do a-ca-ra-jé
 por fa- lar I-ta-pu-ã
 Lago- a do_A-ba-e-té

Percebemos que nessa ladainha os versos variam de cinco a sete sílabas, sendo este último o número mais frequente. Mas, independente do número de sílabas dos versos, é possível contar sempre cinco sílabas a partir do primeiro acento tônico. Isso faz com que varie a posição das sílabas que serão acentuadas (nos versos com seis sílabas, por exemplo, a acentuação passa a ser na segunda, na quarta e na sexta) de modo a não alterar os acentos na melodia.¹⁰² Em suma, o que varia é o número de sílabas que compõe o que se costuma designar por *anacruse*, isto é, as sílabas átonas anteriores ao primeiro acento tônico de um verso poético ou musical. Assim, há uma estrutura invariável de três acentos fortes

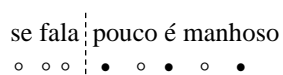
¹⁰² Assim, se contar de trás para frente (sempre a partir do último acento tônico), as acentuações não variam. Desse modo, serão acentos fortes sempre a última, a antepenúltima e a quinta (a contar do fim) sílabas.

alternados com acentos fracos, para a qual poderíamos definir o seguinte esquema geral para a versificação das ladainhas:



Nesse sentido, se reconhece que um verso “dá ritmo” quando é possível calcular o primeiro acento de modo que o restante do verso se complete com mais duas acentuações fortes alternadas com acentos fracos. Talvez por isso se tornam mais recorrentes as adequações prosódicas no primeiro acento melódico (“igrejá”, “ladeirá”, “vendendu”, “lagoá”, etc.). Essa adequação fica bastante visível se compararmos o primeiro verso de cada estrofe da ladainha acima (com seis e sete sílabas, respectivamente): ambos os versos iniciam com a mesma palavra, mas acentuando-a de modo diferente em cada caso – no segundo, soa como oxítona (“igrejá”). Note-se que a forma como a palavra *igreja* é acentuada pelo canto está subordinada, em cada um dos versos, ao número de sílabas que compõe o nome da respectiva igreja.

Quando o verso tem um número diferente de sete sílabas, pode dificultar um pouco o canto para cantadores pouco experientes, pois demanda uma solução rítmico-melódica específica. Isso ocorre sobretudo em se tratando de versos octossílabos, pois há uma tendência em acentuar a terceira sílaba e, assim, sobrar uma no final. Nesses casos, é preciso adequar uma sílaba “extra” no início do verso, o que geralmente ocorre antecipando a entrada do canto. Assim, quando um verso apresenta oito sílabas (raramente se ultrapassa esse limite), o primeiro acento tônico cairá na quarta sílaba, como ocorre no verso a seguir, conforme gravação de Mestre Waldemar (1986, f. 6):



Esse mesmo verso também pode ser cantado como um verso de sete sílabas, acentuando-se a terceira, já que a quinta sílaba permite que se faça uma elisão com a sílaba seguinte (que Mestre Waldemar opta por não fazê-la). Nesse caso, a acentuação ficaria como segue:

se fa-| la pouco_é manhoso
 o o • o • o •

Ao compararmos as duas possibilidades de acentuação, percebemos que a posição do primeiro acento é que vai definir a distribuição dos outros acentos da melodia ao longo do verso e também o número de sílabas em anacruse. Quando se escolhe acentuar a terceira sílaba, há uma alteração prosódica em que a palavra “fala” soa como oxítônica (“falá”). A opção de Mestre Waldemar provavelmente foi feita de forma intuitiva, de modo a manter coincidentes os acentos melódicos da ladainha e as acentuações tônicas de todas as palavras. Ou seja, recorre-se a uma célula rítmica mais complexa para conferir ao canto maior aproximação com a naturalidade da fala cotidiana. Sobre as cantorias populares, observa Anísio Melhor (1935, p. 17 *apud* Macedo, 2004, p. 88):

desconhecendo a arte da metrificação, o verdadeiro mestre da trova popular é o ouvido, o qual limita o tamanho do verso ajustando-o à extensão dos compassos da música. Um cantador famanãl tira, naturalmente, proveito de todos os recursos do seu dialeto, deformando ou truncando a palavra para que ele melhor se funda na medida imposta pela cadência.

Assim, as soluções melódicas e prosódicas dificilmente são elaboradas de forma muito racionalizada pelos cantadores, pois constituem recursos utilizados intuitivamente, com a mesma criatividade com que se oferecem respostas no diálogo corporal do jogo. Há diferentes formas de se cantar um mesmo verso, assim como há várias esquivas possíveis para um mesmo golpe. Em suma, existem formas previstas para fazê-lo e isso exige o domínio de uma linguagem específica, transmitida pela oralidade. Mestre Janja argumenta:

O que eu acho que o bacana de tudo isso é a gente entender que, no fundo, no fundo, isso é um desdobramento, isso é consequência da própria capoeira. Porque quando você entra na capoeira, o canto, o toque, ele um pouco acompanha aquilo que a gente faz com o movimento corporal. A gente olha alguém fazer e a gente desenha aquele traçado e vai tentar reproduzir. E a gente faz a mesma coisa com o toque, a gente faz a mesma coisa com o canto. Então, como qualquer criança, independente da idade, a primeira fase de aprendizado é por repetição. Ou melhor, é por imitação. Você vai tentar imitar. Eu vejo as crianças cantarem aqui, então onde eu faço um acento, eles fazem. Porque eu sou a que mais canta na roda, né? Aí eles aprendem com aquilo. (...) Por exemplo: você tem uma gravação de “menino o que vende aí, ó meu bem / é arroz do Maranhão”. Um dia eu cheguei aqui na roda e cantei: “menino o que vende aí, ó meu bem / é arroz do Maranhão”. Tirei o menino.

“Menino o que vende aí”... Eles me olharam assim. Porque qualquer coisinha desse tamanho que eu modifique num canto, eles me olham. Então eu sei que eles me estudam. Eu sei que eles me estudam, o tempo todo eles estão me estudando. E aí eu paro e penso: pô, eu também estudei os meus mais velhos, né?

Há algumas situações em que uma prosódia singular triunfa e determinado verso passa a ser reconhecido através de uma forma específica de acentuação, estabelecendo novas referências para a linguagem musical. É o caso do verso citado pela mestra, que inicia a ladainha gravada por Mestre Cobrinha Verde, em sua participação no disco do Mestre Traíra:

menino que vende aí
 ◦ ◦ • ◦ • ◦ •

Ao acentuar a última sílaba, a palavra *menino* soa *meninu* (como oxítone). Trata-se de um termo que é recorrente na capoeira para se referir ao capoeirista com pouca experiência e aparece como vocativo em outros versos de ladainhas conhecidas, geralmente abrindo o canto, com a mesma acentuação: “*menino, quem foi teu mestre?*”, “*menino, preste atenção*”... Esse tipo de consagração pelo uso de algumas escolhas prosódicas singulares está longe de se restringir à capoeira, sendo uma prática corrente entre outras expressões culturais de matriz africana, e parecem manifestar uma relação semelhante à que Martin Lienhard (2005, p. 65) observou sobre as cantigas da religião afro-cubana conhecida por *palo monte*, cantadas em uma língua considerada “espanhol arcaico”:

na sua vontade claramente afirmada de respeitar as formas da língua de seus ancestrais reais ou espirituais, os praticantes do *palo monte* exprimem sem dúvida uma certa ‘solidariedade’ com os escravos que conseguiram, em circunstâncias adversas, recriar a religião dos seus antepassados bantu.

No que diz respeito às rimas, estas costumam ocorrer somente nos versos pares e variar a cada estrofe, como observamos nas ladainhas acima. É também em dísticos (ou a cada par de versos) que se forma, geralmente, a construção de sentido completo de uma frase, o que é, assim, marcado pela rima. Voltando à comparação com o repente, se naquele contexto o aprendizado da versificação ocorre de forma orgânica, assim como na capoeira, não se costuma dizer o mesmo sobre as rimas, que exigem um rigor que precisa passar por uma elaboração mais racionalizada. Isso porque no universo musical do repente as rimas são consoantes, ou seja, precisam corresponder em sua grafia na norma

culta (Sautchuk, 2009, p. 26). Na capoeira, o que é valorizado é o efeito sonoro da rima e nem mesmo é uma exigência fundamental que ela esteja presente ao longo de todo o canto.

As considerações acima sobre as acentuações dos versos, que na prática se mostram muito mais ricas do que os exemplos aqui explicitados, mostram que há um núcleo duro na métrica das ladainhas que orienta as performances dos cantadores. Dessa forma, alguns comentários depreciativos que tomam as melodias da capoeira como uma expressão simplória e focolorizada – como a afirmação do musicólogo Renato de Almeida (1942, p. 159) de que “os versos são irregulares, em geral de pé quebrado” – somente podem ser feitos tomando como referência universos que lhe são alheios e ignorando toda uma complexidade que está em jogo na performance musical dos cantadores. Ao que me parece, importa sobretudo que os versos das ladainhas soem espontâneos e segundo uma estética própria da capoeira angola. Vale, assim, para o canto, o mesmo que Édison Carneiro (1967, p. 273) observou para o jogo: “a luta é uma demonstração da prodigiosa agilidade do angola, que executa os movimentos corporais mais difíceis sem nenhum esforço, sorrindo”. Mas para que tal efeito seja alcançado, é preciso considerar o papel fundamental do componente rítmico-melódico. Este é o tema para o qual me volto na seção seguinte.

ASPECTOS RÍTMICO-MELÓDICOS

Luiz Tatit (2002) é criador de uma instigante teoria semiótica da canção, na qual aborda os fundamentos prosódicos que orientam as melodias das canções. Para o autor, os cancionistas (criadores de *canções*, isto é, músicas não instrumentais, com melodia e letra, criadas para serem cantadas) utilizam de forma intuitiva recursos semelhantes aos da fala cotidiana para conferir maior fluência à comunicação com o ouvinte. Assim, Tatit chama a atenção para o fato de que as canções comportam uma dimensão entoativa, fundamentada em “modos de dizer”, que se sobrepõe aos aspectos puramente musicológicos. Essa articulação entre o sistema musical e o sistema da fala configura uma estratégia persuasiva que o autor compreende pela ideia de *figurativização*. “Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização,

ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução”, afirma (2002, p. 21). Trata-se de um aspecto importante para compreender a dimensão do vivido que fundamenta a música da capoeira. E é por meio de uma linguagem rítmica ancestral que ela se expressa.

As ladainhas apresentam motivos melódicos bastante peculiares desse tipo de canto, o que as diferencia dos corridos. Podemos tomar aqui como um “motivo melódico” a melodia correspondente a cada verso. A maioria das ladainhas são compostas a partir da combinação de um número relativamente reduzido desses motivos, que se repetem ao longo do canto, às vezes acrescidos de pequenas variações. Trata-se de um acervo musical que constitui um grande patrimônio cultural da capoeira ainda muito pouco explorado. A habilidade de cantar uma ladainha passa, primeiramente, pelo conhecimento dessas melodias. O domínio de alguns motivos mais recorrentes possibilita, tecnicamente, a um capoeirista cantar uma ladainha à primeira vista tendo em mãos uma letra desconhecida, ou ainda adaptar algum poema ou letra de outro gênero musical para cantá-lo como ladainha. Este tipo de adaptação, inclusive, é uma prática corrente desde as primeiras ladainhas de capoeira que se tem conhecimento, pelas gravações dos antigos mestres, principalmente a partir dos versos oriundos do cordel, conforme abordado acima. Para que isso tenha efeito, é preciso que a métrica dos versos “case” com os motivos melódicos das ladainhas, o que, como vimos, ocorre com maior fluidez quando os versos são constituídos de sete sílabas.

Nesse sentido, as ladainhas se aproximam das *toadas* do repente, que são melodias amplamente conhecidas entre os repentistas, utilizadas como base para improvisar os seus versos. Conforme explica a etnomusicóloga Elizabeth Travassos (1999, p. 9):

Os cantadores dominam um estoque – cuja dimensão varia individualmente – de toadas que são recuperadas na memória no momento mesmo em que cantam. Talvez seja mais correto dizer que elas são elaboradas e reelaboradas no momento em que eles cantam, pois nenhuma delas é uma linha de sons fixos, memorizados numa sequência que deve se repetir sob pena de descaracterização. Não existem versões “originais” nem “autorizadas” de toadas. Os desempenhos individuais de repentistas não são avaliados por sua correção ou fidelidade “nota a nota” para com uma versão de referência.

No caso das ladainhas, entretanto, ao invés da melodia de uma estrofe integral (com um número de versos e a respectiva métrica dados de antemão, mesmo que abertos a variações), lança-se mão de um repertório variado, embora não muito extenso, de frases e motivos melódicos que vão sendo agenciados intuitivamente a partir de critérios que levam em conta procedimentos prosódicos e entoativos, produzindo ênfases de acordo com o texto que está sendo cantado. A esse conjunto de melodias e seus fraseados singulares, alguns chamam de *levada* (semelhante à *levada* ou *flow* do rap) ou de *sotaque*¹⁰³. Conforme explica Mestre Janja: “Isso é um lastro bastante confortável, você tem uma base... a gente chama de sotaque. Você tem um sotaque, aí você vai compor os versos em cima disso. Quando você tem mais envolvimento com esse campo, você aí já brinca”. Assim, não se costuma fazer separação entre a melodia e a letra, pois não se concebe como autônoma a melodia de uma ladainha. Não ocorre na capoeira angola, por exemplo, uma composição em coautoria na qual a melodia e a letra correspondam a autores diferentes, como se tornou comum no samba, à medida em que equipamentos tecnológicos para gravação em áudio se tornaram acessíveis.

Por isso a composição de uma nova ladainha é basicamente a construção de uma letra, cuja métrica deve estar subordinada às melodias que poderão ser utilizadas para o canto, mesmo que estas possam passar por variações. Cada cantador possui, assim, um repertório de motivos melódicos utilizados pra cantar as ladainhas e que configuram o seu estilo e o da sua linhagem. Estes funcionam como “modos de dizer” os versos e correspondem, ainda, a uma estética própria das ladainhas na capoeira angola. Conforme argumenta Mestre Rogério: “Quando você escuta o Mestre Waldemar, pra mim traduz isso, o sotaque de cantar capoeira. Quando eu ouço o Cobrinha Verde e Traíra, eu ouço o sotaque da capoeira, de cantar capoeira”. Mestre Boca Rica, ao ser perguntado se considera que há uma diferença significativa entre a musicalidade da capoeira angola e da capoeira regional, afirma: “Não. Se você souber levar na levada da angola, beleza. E se souber também levar na levada do Bimba, também fica bonito”. Sobre esse ponto, Mestre Janja acrescenta:

A capoeira é muito múltipla nesse sentido. A gente antigamente dizia assim, o sotaque da capoeira regional é um e o da capoeira

¹⁰³ A noção de sotaque, aqui, difere-se da ideia citada anteriormente com referência aos recados provocativos.

angola é outro. Mas dentro de cada estilo você tem vários sotaques. O pessoal do Plínio lá [Mestre Plínio, do *Centro de Capoeira Angola Angoleiro, Sim Sinhô*, de São Paulo] tem um sotaque muito diferente do nosso que vem da escola do Mestre Pastinha.

O estudo realizado por Larraín (2005) sobre as melodias das ladainhas cantadas no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) evidencia esse aspecto. O autor isolou algumas regularidades daqueles cantos, todos de autoria de Mestre Moraes, separando-os em dois eixos: as sequências de notas mais frequentes na construção dos versos (plano vertical das alturas) e as linhas rítmicas mais utilizadas (plano horizontal das durações). Larraín argumenta que as melodias que compõem os versos das ladainhas analisadas são construídas a partir de diferentes combinações entre os dois eixos, com pequenas adequações. A ausência de outros estudos desse tipo limita as comparações formais, mas uma audição da discografia da capoeira angola permite perceber que o caso estudado por Larraín não é isolado. Ao contrário, os capoeiristas com interesse mais voltado para a musicalidade reconhecem sem muita dificuldade a singularidade das levadas de mestres como Traíra, Cobrinha Verde, Pastinha, Waldemar, Caiçara, João Pequeno, João Grande, Canjiquinha e Paulo dos Anjos, para citar alguns. Como afirma Mestre Góes: “Quando eu canto: *menino que vende aí, ai meu bem / é arroz do Maranhão...* [cantando] eu tô lá com Cobrinha Verde, eu tô lá com Traíra, que cantavam praticamente com as mesmas dicções”. Também aqui a aproximação com o repente é flagrante, conforme observa ainda Travassos (1999, p. 9):

A imensa maioria das toadas constitui, para os repentistas, um estoque de ideias melódicas disponível para o uso em performances, mas isso não exclui a associação entre algumas delas, em particular, e determinados cantadores. Ao contrário, o mecanismo mais comum de identificação de uma melodia é a associação entre ela e um indivíduo. Diz-se, por exemplo, “esta é a toada de Bandeira”, ou “esta toada é de João Alexandre”, para identificar uma melodia ou uma ideia melódica que se memorizou. As expressões podem implicar tanto autoria quanto uso: o falante acredita que Bandeira compôs certa toada, ou que João Alexandre prefere uma dada toada, usando-a tantas vezes nas cantorias que a melodia se agrega à lembrança de suas performances.

À diferença do repente, cada capoeirista desenvolve o seu estilo próprio, ou da sua linhagem, para o canto das ladainhas, que será utilizado para o canto de ladainhas em geral. É notável, assim, que, a depender dos cantadores, pode haver mais variações

melódicas entre os diferentes estilos de cantar uma mesma ladainha entre eles do que entre as várias ladainhas cantadas por um mesmo cantador. Dessa forma, ao contrário da música profissional, que demanda um respeito estrito à melodia original, as melodias das ladainhas são, em grande medida, marcadas pela contingência do contexto em que são cantadas. Mestre Góes assim prossegue o comentário acima:

Então quando você vai cantar e o cara diz: *Menino que vende aí!* [cantada num estilo “grosseiro”], você tá num acusativo, você tá perguntando com força. O que é que você tá vendendo? Eu quero saber o que é que você tá vendendo! Presta isso que você tá vendendo? Qual é o preço, eu posso pagar? Você tá instigando... Então todos esses processos estão dentro da musicalização.

Tatit (2002, p. 20) argumenta que “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista”. Assim, a sabedoria do cantador também se encontra na escolha intuitiva de melodias que melhor expressem o texto que está sendo cantado. Nesse sentido, do ponto de vista melódico, o cantador também desempenha uma função de autor nas ladainhas que entoa.

MATRIZES AFRICANAS

Em geral, referências à origem das ladainhas costumam relacioná-las aos antigos cantos litúrgicos católicos. Há uma ladainha, inclusive, muito antiga e conhecida, que diz:

No dia que eu amanheço
dentro de Itabaianinha
homem não monta a cavalo
mulher não deita galinha
as freiras que estão rezando
se esquecem da ladainha

Esta música foi cantada por Mestre Bimba na gravação realizada por Lorenzo Turner em 1940. Ou seja, pelo que tudo indica, o termo ladainha já aparecia nas próprias músicas da capoeira para se referir aos cânticos católicos antes de ser utilizado para classificar os cantos que hoje se concebe sob essa nomenclatura. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo (s/d, p. 501) descreve, no verbete *Ladainhas*, os cantos entoados durante os terços e novenas católicos no nordeste. “Sua popularidade, baseada nos poderes

místicos da imprecação religiosa, é antiga e vasta. São os últimos vestígios dos ladairos, as orações públicas e coletivas feitas por ocasião de calamidades”, argumenta. O folclorista destaca o estilo dos cantadores:

Os velhos tiradores de ladainhas no sertão do Nordeste tinham vozes de alta expressão trágica, causando inesquecível impressão pela inflexão sonora e patética, abalando as almas. A parte musical das litanias tem merecido atenção dos musicógrafos, apreciando, na simplicidade melódica, o dinamismo da sugestão monótona, acabrunhadora e melancólica, reduzindo o auditório a um estado apático e doloroso de quietismo, resignação e arrependimento contrito.

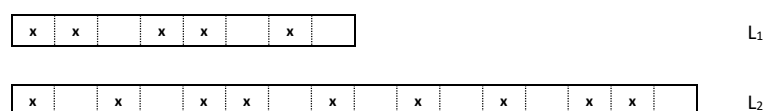
Muitas vezes também se faz referência ao estilo melódico das ladainhas da capoeira como lamentos ou litanias, e a relação entre estas e os cantos católicos também considera as suas melodias. Macedo (2004, p.13) ressalta o aspecto de religiosidade presente nesses cantos, “especialmente em virtude de o termo ‘ladainha’, em parte, ressignificar a religiosidade e os fundamentos da Igreja Católica, relacionando-se a esta devido à sua melodia dolente”. Diniz (2010, p. 11) observa que, se a capoeira compartilha muitos corridos com o universo afro-religioso, com as ladainhas a relação é diferente:

(...) nas ladainhas, a referência ao universo religioso afro-brasileiro dá-se através das homenagens às divindades e entidades nos textos, do empréstimo de textos em quadras de verso, de expressões e ditos populares utilizados pelos Caboclos, da própria concepção da ladainha como reza e da forma solene com que é cantada ao pé do berimbau, e menos pelo empréstimo rítmico-melódico.

Para os corridos, vimos ainda que muitas melodias possuem forte correspondência com a clave padrão da capoeira e com os toques mais usuais dos instrumentos na bateria. Tampouco aqui encontramos correspondência significativa com a forma de se cantar as ladainhas. Tanto por suas melodias dolentes quanto por seus desenhos rítmico-melódicos, sempre me intrigou a relação das ladainhas com o universo musical afro-brasileiro. Após a análise comparativa de algumas melodias com toques percussivos recorrentes em outras expressões culturais de matriz africana, entretanto, foi possível encontrar correspondências bastante interessantes.

Nas primeiras páginas de *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, o etnomusicólogo congolês Kazadi wa Mukuna (2000)

apresenta duas células rítmicas identificadas como elementos musicais com provável origem banto presentes na música popular brasileira. De acordo com o autor, esses constituem “padrões rítmicos característicos do samba, e do caxixi, e, também, presentes na música de capoeira” (p. 28). Ao longo do livro, Mukuna investiga a ocorrência desses padrões no samba e estabelece relações com outras expressões musicais afro-brasileiras e de alguns povos africanos da região Congo-Angola. O autor argumenta que o primeiro exemplo está na base do *lundu* (gênero musical de matriz africana considerado precursor do samba) e também dos sambas mais antigos, predominantes no Brasil até as primeiras décadas do século passado. Esta corresponde, como lembra Sandroni (2001, p. 33), ao que Mário de Andrade chamou de “síncope característica”, em função da sua presença generalizada na música brasileira. Já o segundo está mais associado ao samba carioca e é encontrado, sobretudo, na linha rítmica do tamborim, mas também de outros instrumentos, como o cavaquinho. Em relação à capoeira, no entanto, o autor explora a origem dos instrumentos utilizados pelos capoeiristas e o modo como o berimbau é tocado em comparação com arcos musicais africanos, mas não volta a sua atenção para os toques e nem para os cantos. Assim, a afirmação da presença daquelas linhas rítmicas, feita na introdução do livro, não é retomada para o caso da capoeira. Os exemplos de Mukuna podem ser representados, respectivamente, como segue:



No mesmo ano da primeira edição do livro de Mukuna, o etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik (1979) publica um importante estudo sobre os “traços angolanos” presentes na música, jogos e danças negras brasileiras, no qual também dedica seções à capoeira Angola e ao berimbau. O autor afirma reconhecer “forte herança angolana” na musicalidade da capoeira (p. 27). Ele mostrou gravações de performances com o arco musical conhecido por *mbulumbumba*, feitas em Angola, a capoeiristas da Bahia, Rio de Janeiro e Salvador, que, segundo afirma, foram reconhecidas por todos como semelhantes aos toques de São Bento Grande e Cavalaria, conforme tocados na capoeira, estudo que foi retomado por Pinto (1996). Kubik faz referência à mesma linha rítmica identificada

por Mukuna para os tamborins (L_2), argumentando ter observado o mesmo padrão musical nas performances de alguns povos angolanos sob o nome de *Kachaha*. Entretanto, assim como Mukuna, Kubik não analisa nenhum padrão rítmico relacionado ao universo musical da capoeira.

As questões levantadas por Kazadi wa Mukuna e Gerhard Kubik reaparecem em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, do etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001). A primeira linha rítmica apresentada por Mukuna (L_1) é uma das variações do que Sandroni considera como constituindo o “paradigma do tresillo” (p. 28), um conjunto de células rítmicas predominantes na música brasileira, incluindo o samba cantado em redutos cariocas do início do século passado, como as casas das “tias” baianas – dentre elas a famosa Tia Ciata, onde nasceu o primeiro sucesso do gênero, o samba “Pelo Telefone”, e também local onde o samba e a capoeiragem gozavam de notória intimidade. Já o segundo padrão apresentado pelo etnomusicólogo congolês (L_2) vai constituir o que Sandroni denomina “paradigma do Estácio” (p. 32), que ele assim nomeia em referência à emergência de uma nova forma de se fazer samba, no último quartel dos anos 1920, com os compositores do bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, de onde surgiram grandes nomes do samba carioca. O autor identifica essa linha rítmica no tamborim e na cuíca, instrumentos que, juntamente com o surdo, constituem “o trio de instrumentos emblemático do novo estilo de samba surgido nos anos 1930” (p. 35). Sandroni dedica atenção especial para a análise dos padrões rítmicos delineados pelas melodias, concluindo que essas coincidem, com frequência, com as linhas rítmicas realizadas pelo tamborim (p. 202), todas elas muito próximas de L_2 . Já Nina Graeff (2015) investiga a presença desse mesmo padrão rítmico no samba de roda do Recôncavo Baiano, incluindo percussão e melodias.

Na capoeira, alguns autores já se dedicaram ao estudo dos toques realizados pelos berimbaus e demais instrumentos (Shaffer, 1977; Beyer, 2004). Quanto às linhas rítmicas das melodias, conforme argumentei no capítulo anterior sobre os corridos, elas ainda permanecem um campo praticamente inexplorado. A dissertação de mestrado de Larraín (2005), que dedica algumas páginas à descrição das estruturas melódicas das ladainhas cantadas no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), constitui uma das poucas exceções. Entretanto, o autor se limita a identificá-las para mostrar sua regularidade, sem

abaixo L_1 , a outra linha rítmica apresentada por Mukuna e largamente encontrada nas músicas afro-brasileiras¹⁰⁴:

		Ri	a	chão	ta	va	can	tan	do	ó	meu
bem	Na	ci		da	de	do	A	çu			
x		x		x	x		x	x		x	x

		Me	ni	no	que	ven	de	a	í	ai	meu
bem	É	a		rroz	de	Ma	ra	nhão			
x		x		x	x		x	x		x	x

	Ta	va	an	dan	do	pe	lo	mun	do	ai	meu
Deus		À	pro	cu	ra	de	a	mor			
x		x		x	x		x	x		x	x

Como observado anteriormente, cada par de versos das ladainhas costuma constituir uma frase com sentido completo, de modo que os versos pares são construídos como respostas aos anteriores. É interessante perceber que as variações das linhas rítmicas de cada exemplo ocorrem somente no primeiro *beat*, em anacruse (notas que antecedem a primeira acentuação). Assim, percebemos a existência de um núcleo duro ao longo do compasso central que corresponde à parte fixa destacada na seção anterior para a métrica das ladainhas (ou seja, entre o primeiro e o último acento tônico, geralmente a terceira e a sétima sílabas do verso, respectivamente). Considerando cada exemplo em separado, percebemos que a linha rítmica para o primeiro e o segundo versos são diferentes entre si, sendo a principal diferença entre elas o fato de que a melodia do segundo verso repousa sobre a clave da capoeira no segundo *beat* do compasso, formando uma nova linha rítmica, que aproxima-se sobremaneira de L_1 .

¹⁰⁴ Em relação à clave da capoeira, L_1 pode ser representada como segue, considerando-se em sua circularidade:

ton	tin	ton	ton	tin	ton
x		x	x	x	x

L_1

Há, assim, uma grande semelhança entre esta e as anteriores:

x		x		x	x		x		x	x		x
x		x		x	x		x		x		x	
x		x		x	x		x		x		x	x

L_1
Cabula
 L_2

Com bastante frequência se observa que os motivos melódicos recorrentes dos cantadores comportam linhas rítmicas que se situam entre aquelas consideradas acima, as quais se repetem nos seus cantos, configurando estilos singulares.¹⁰⁵ É possível perceber, inclusive, formas de variar as melodias, produzindo tensividade, que são também recorrentes nos seus cantos. Como observam Deleuze e Guattari (1995, p. 38), “uma constante, uma invariante se definem menos por sua permanência e sua duração do que por sua função de centro”. Com os exemplos acima, não pretendo qualquer tipo de generalização. Por outro lado, tratam-se de versos bastante conhecidos, interpretados por cantadores que são tomados como referência no campo angoleiro. De qualquer forma, o que é possível afirmar com alguma segurança é a ampla presença daquelas linhas rítmicas nas ladainhas. Nesse sentido, não obstante as influências de outras tradições musicais, como as antigas ladainhas católicas descritas por Câmara Cascudo, percebemos que as diferentes “levadas” ou “sotaques” dos cantadores de ladainhas na capoeira são fortemente marcadas pela rítmica dos terreiros.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os exemplos acima mostram a presença de claves já conhecidas e inventariadas para o samba e os candomblés, e também em ritmos africanos, subjacentes às melodias das ladainhas, um fenômeno ainda não ressaltado pelos estudos sobre a musicalidade da capoeira. Não se trata de uma análise exaustiva e por isso não se pretende nenhuma generalização. São exemplos trazidos a partir das observações realizadas ao longo da pesquisa e um estudo aprofundado do assunto ultrapassa os objetivos dessa tese.¹⁰⁶ Entretanto, essas observações apontam para um campo muito rico e inexplorado, sobre o qual é possível realizar algumas considerações:

¹⁰⁵ Nas transcrições para partitura realizadas por Larraín (2005), Sousa (1998) e Medeiros (2012), por exemplo, pode-se perceber isso.

¹⁰⁶ A transcrição das melodias pautadas na oralidade para as grades representativas da escrita já demandam um esforço específico e cuidadoso, de modo que um estudo mais amplo não seria possível aqui sem comprometer os objetivos da presente pesquisa.

1) Os exemplos acima parecem suficientes para indicar outras possibilidades de “trânsito musical” entre a capoeira e os universos de matriz africana, conforme estudados por Diniz (2010), incluindo as linhas rítmicas das cantigas. Esse trânsito vem sendo apontado por Leite (2017) para a música brasileira de forma geral a partir do método UPB, ressaltando o fato de que toda a música brasileira é afro-brasileira. Nesse sentido, chama a atenção que pesquisadores renomados como Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik e Tiago de Oliveira Pinto não tenham observado, nas ladainhas, a proximidade com a linha rítmica identificada por esses mesmos autores para os tamborins do samba e outras expressões musicais, sobretudo angolanas. Isso certamente se deve ao fato de que eles mantiveram sua atenção nos aspectos históricos e geográficos relativos à utilização dos instrumentos, especialmente o berimbau, e alguns padrões dos toques, não explorando as melodias das músicas – trabalho levado adiante, para o samba, por Carlos Sandroni (2001) e, para o samba de roda, por Graeff.¹⁰⁷ Nesse sentido, pesquisas que buscam compreender as relações entre a música africana e a música da capoeira geralmente se voltam para as semelhanças entre o berimbau e os arcos musicais africanos (Mukuna, 2000; Kubik, 1979; Pinto, 1996; Shaffer, 1977). Os exemplos acima apontam para a presença de “traços angolanos” ou “contribuições banto”, e também de outras matrizes africanas, nas melodias das ladainhas e dos corridos. Essa é uma questão a ser desenvolvida por um estudo mais aprofundado, tendo em vista a riqueza e diversidade dessa música.

2) A obra de Luiz Tatit é hoje uma grande referência para os estudos cancionais. Não conheço pesquisas significativas que tenham abordado as questões levantadas por sua semiótica da canção no campo da capoeira. Sua análise se volta para o que denomina *tensividade entoativa* (Tatit, 2007). O conceito de tensividade é um dos pilares da semiótica musical, que investiga a capacidade que as melodias possuem de produzir tensões no âmbito da harmonia funcional, isto é, das funções que as notas exercem na melodia de acordo com sua proximidade ou afastamento de uma tônica (compreendidos, respectivamente, em termos de asserção e negação). Para Tatit, interessa chamar a atenção para o fato de que entre os cancionistas há uma dimensão entoativa que antecede os fundamentos abordados pela musicologia. De acordo com o autor, as melodias construídas com finalização em intervalos melódicos ascendentes (isto é, do grave para o

¹⁰⁷ A pesquisa de Graeff foi realizada sob orientação de Tiago de Oliveira Pinto e avaliada também por Gerhard Kubik, conforme informa a autora (2015, p. 13).

agudo), expressam perguntas e pressupõem continuidade, enquanto a finalização em intervalos descendentes (em direção ao grave) são mais afeitos a respostas e à pressuposição de conclusão, o que encontra correspondência com as entonações da fala. Há correspondências sobre esses aspectos em cada um dos pares de versos das ladainhas acima, nos quais o primeiro verso possui melodias ascendentes ou se desenvolve em regiões mais agudas, completando-se com a melodia descendente do segundo, que o responde. Mas isso não é tudo. Além de critérios relativos às curvas melódicas, ao campo das alturas (notas utilizadas), a análise das claves aponta para a existência de fundamentos rítmicos singulares que também se mostram capazes de suscitar ou evitar a tensividade nas melodias, não abordados por Tatit, que agem em complementaridade com os fundamentos prosódicos explorados pelo autor.

Nessa perspectiva, observamos que o primeiro verso das ladainhas utilizadas como exemplo, acima, é realizado sob a linha rítmica conhecida como Cabula, contramétrica à clave da capoeira, e produz um efeito do que Tatit denomina *prosecução*, isto é, desperta a sensação de necessidade de continuidade. É sempre nesses versos que, ocasionalmente, se acrescentam as expressões e vocativos como “ai meu Deus”, etc., que reforçam esse efeito. Já o segundo verso, de caráter assertivo, é cantado em uma linha rítmica que finaliza reafirmando a clave que orienta a bateria, cometricamente, como que atraído por seu magnetismo. O mesmo vale para o que observamos sobre os corridos no capítulo anterior, nos quais a resposta do coro tende a reafirmar a clave, enquanto a “pergunta” do solista lança mão de contrastes rítmicos para produzir tensividade; e também sobre o que foi abordado a respeito dos toques dos instrumentos, sobretudo o berimbau, e suas formas maliciosas de produzir expectativas e rupturas. Tendo em vista a relação dessas observações com os apontamentos de Nketia (1988) sobre as formas de produzir a intensificação da performance dos dançarinos e as considerações de Zumthor (2007) sobre a performance da recepção, trata-se, em alguma medida, de introduzir o corpo na análise das canções.

PARTE III

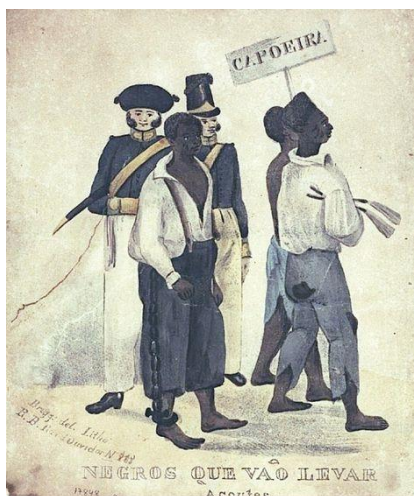
6) MÚSICA E HISTÓRIA

O CAPOEIRA

- Qué apanhá sordado?
 - O quê?
 - Qué apanhá?
- Pernas e cabeças na calçada.

(Oswald de Andrade, 1925)¹⁰⁸

A imagem a seguir é uma litografia de Frederico Guilherme Briggs (1813 - 1870) intitulada *Negros que vão levar açoites*¹⁰⁹. Sob olhares dos agentes da repressão, três homens escravizados se encaminham para serem penalizados, exibindo publicamente o crime do qual eram acusados: capoeira.



Até as primeiras décadas do século passado, antes da formalização dos estilos angola e regional, a capoeira foi duramente reprimida no Brasil. Desde a instituição da Guarda Real de Polícia no Rio de Janeiro, logo após a vinda da família real, em 1808, as prisões por “capoeira” eram recorrentes na capital federal (Soares, 2020, p. 73). Mas foi somente

¹⁰⁸ Andrade (2003, p. 125).

¹⁰⁹ *Negros que vão levar açoites*, de Frederico G. Briggs. Rio de Janeiro (RJ), com data estimada entre 1832 e 1836. Imagem do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, disponível em: http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=2730

durante a República, no governo provisório de Deodoro da Fonseca, que a prática passa a ser tipificada como crime, sendo prevista no Código Penal de 1890,¹¹⁰ conforme o Capítulo XIII, intitulado “Dos vadios e capoeiras”:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;

Pena de prisão celular de dois a seis meses.

A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Assim, as principais fontes disponíveis sobre a sua história nesse período são as páginas da imprensa e os arquivos policiais. Vários historiadores já se dedicaram a esse tipo de pesquisa, embora essa tarefa ainda se mostre bastante restrita aos grandes centros e a períodos específicos. Nesse contexto, muitas das cantigas tradicionais da capoeira guardam registros valiosos sobre experiências vividas pelos capoeiras de antigamente, narrando histórias de repressão e resistência, exaltando personagens que se destacaram nesse universo e construindo narrativas sobre acontecimentos marcantes para esses protagonistas na grande roda. Elas versam principalmente sobre o período pós-abolição e muitas vezes orientam o trabalho de historiadores. Ao longo do capítulo, tomo algumas dessas músicas como ponto de partida para, articulando-as com a historiografia sobre a capoeira, compreender como a memória da capoeira é construída em seu cancioneiro. Esse capítulo privilegia, assim, o aspecto referencial das cantigas, sem perder de vista, entretanto, a natureza performática dos seus cantos.

BESOURO, PEDRO MINEIRO E OS DESORDEIROS NA RODA

Em texto sobre o “capoeirista de antigamente”, no jornal *A Tarde* (1971), Jair Moura afirma que “era motivo de orgulho do capoeirista odiar a polícia” e aponta “uma quadra

¹¹⁰ Decreto Nº 847, de 11 de outubro de 1890.

muito cantada na época [que] reflete a revolta do capoeirista contra as medidas repressivas das autoridades”¹¹¹:

Não estudei para ser padre
nem também pra ser doutô
estudei a capoeira
pra bater no inspetô

A história de resistência e insubordinação dos capoeiras frente à repressão do Estado é tema de várias cantigas no repertório musical da capoeira. Outro exemplo é a quadra gravada por Mestre Canjiquinha (1986, f. 30):

O exército é de batalha
a marinha é de campanha
o bombeiro apaga o fogo
a polícia é quem apanha

Os enfrentamentos com a polícia renderam fama a muitos capoeiras do passado. O caso de Besouro Mangangá merece especial destaque: conhecido através da oralidade pela sua prodigiosa habilidade na capoeira, pelos constantes conflitos com os agentes da ordem e pela capacidade de realizar feitos extraordinários (como desaparecer subitamente ou manter o “corpo fechado”)¹¹², Besouro é seguramente o personagem mais citado nos corridos de capoeira angola, sobretudo os mais antigos.¹¹³ Vejamos um exemplo, citado por Abib (2016, p. 231):

Zum zum zum
Besouro Mangangá
batendo nos soldados
da polícia militar

A fama de Besouro em muito ultrapassou o universo da capoeira e já inspirou obras de cinema, teatro, música e literatura. No âmbito musical, podemos destacar o disco *Capoeira de Besouro* (2010), de Paulo Cesar Pinheiro, que reúne músicas compostas para um musical sobre a vida do lendário capoeirista. A música *Jogo de Dentro* (f. 3) diz:

¹¹¹ Jair Moura, *Capoeirista de antigamente não “brincava em serviço”*. A Tarde, 19/07/1971. Disponível em <https://velhosmestres.com/br/destaques-9> (acesso em dez/2020). Uma versão na qual a expressão “capoeira” foi substituída por “malandragem” faz parte da trilha sonora original do documentário *Dança de Guerra* (1968), dirigido por Jair Moura. A trilha foi lançada em CD décadas mais tarde, onde a quadra é cantada por Mestre Tiburcinho, que já ultrapassava os 90 anos de idade na época da gravação.

¹¹² Conforme depoimento de Mestre Cobrinha Verde, seu primo e discípulo (citado em Rego, 2015, p. 291): “muitos que diziam que quando ele entrava em alguma embrulhada e o número de inimigos era grande demais, sendo impossível vencê-los, então ele se transformava em besouro e saía voando”.

¹¹³ Waldeloir Rego (2015) apresenta oito cantigas com referência a Besouro de Mangangá.

Zum zum zum é minha missa
 capoeira é meu tesouro
 quem perguntar pra polícia
 vai saber quem é Besouro

De nome Manoel Henrique Pereira, nascido em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, em 1885, são muitas as narrativas sobre os seus enfrentamentos com a polícia, como mostra o historiador Antonio Liberac Pires (2001), que percorreu o Recôncavo colhendo relatos de pessoas que conheceram Besouro. E foi a respeito de mais um desses episódios, ocorrido em 1918, que o pesquisador encontrou o primeiro registro oficial sobre o afamado capoeira, um processo-crime realizado na cidade de Salvador (p. 229-230). Segundo o documento, Manoel Henrique Pereira foi preso e processado após uma disputa que teve início com uma agressão a um soldado no edifício da Brigada Policial, na capital baiana. O desfecho teve início após o pedido recusado do capoeirista para que lhe fosse entregue um berimbau que se encontrava exposto no local juntamente com armas apreendidas.

A expressão “zum zum zum” é observada em várias músicas sobre Besouro. No dicionário Houaiss (2009), o vocábulo “zum-zum-zum” aparece como sinônimo de “zumbido”, este também definido como “o ruído produzido por certos insetos, como a abelha, o besouro, a mosca etc.”. Na capoeira, é indicativo de desordem e confusão (*zum zum zum / capoeira mata um...*). Besouro de Mangangá, Besouro Cordão de Ouro, Besouro Preto, essas são algumas das alcunhas pelas quais o personagem foi imortalizado em versos nas rodas de capoeira. A sua morte, ainda rodeada de mistérios, é tema de alguns cantos considerados tradicionais da capoeira. Há documentos que confirmam que Besouro morreu na cidade de Maracangalha, em meados dos anos 1920, o que na oralidade geralmente se atribui a uma emboscada. No disco de Mestre Pastinha (1969, f. 2), ouvimos a seguinte cantiga:

Adeus Bahia
 zum zum zum
 Cordão de Ouro
 eu vou partir
 porque mataram
 o meu Besouro

zum zum zum,
 zum zum zum

ê Besouro (coro)

Este disco, para além das músicas de domínio público e autorais do mestre, é especialmente rico por conter depoimentos e comentários de Mestre Pastinha sobre a sua vida e sobre a capoeira praticada em Salvador. Assim, na mesma faixa, em sobreposição, ouvimos o seguinte relato a respeito da repressão à capoeira:

Muitas desordens que o capoeirista fazia não era propriamente por ele, era também provocado. Porque se estava numa vadiação, em um grupo, com um berimbau na mão, eles passavam, entendiam de querer tomar pra quebrar... aí inflamava! O íntimo do capoeirista não queria perder seu instrumento, não é? Então nós tínhamos que brigar.

A escolha por associar este relato à música sobre Besouro certamente não é arbitrária, pois sua figura encarna a trajetória de resistência dos capoeiras às investidas policiais. Mais significativo é que o relato trate justamente dos conflitos causados devido a apreensões de berimbaus, o mesmo fator que desencadeou o “zum zum zum” que culminaria com a prisão de Besouro em 1918, segundo a documentação encontrada por Pires décadas mais tarde.

Outro personagem que teve seu nome imortalizado nas ladainhas de capoeira angola foi o mineiro Pedro José Vieira, um homem que, assim como muitos dos malandros do seu tempo, trazia no corpo – “coberto por cicatrizes feitas de ferimentos a faca, navalha e canivete” (Dias, 2005, p. 278) – os traços dos conflitos que lhe renderam fama. Nascido na cidade de Ouro Preto (MG), ficaria conhecido em Salvador por Pedro Mineiro. De acordo com a historiadora Adriana Albert Dias (2005), “seu nome aparecia com frequência na coluna policial da imprensa baiana, sendo chamado de gatuno, capadócio, criminoso, facínora e célebre desordeiro” (p. 278). Aparentemente, muito pouco se sabe sobre a sua vida entre os capoeiristas hoje em dia, mas bem se sabe de sua prisão despropositada:

Torpedeiro encouraçado
novidade na Bahia
marinheiro absoluto
chegou pintando arrelia

Prenderam Pedro Mineiro
dentro da secretaria
para dar depoimento

daquilo que não sabia

O trecho reproduzido acima faz parte de uma ladainha cantada por Mestre Waldemar da Paixão em disco produzido e editado pelo *Musée de L'Homme*, de Paris, a partir de registros feitos pela antropóloga francesa Simone Dreyfus na Bahia, em 1955 (Dreyfus-Roche, 1956). Estas quadras aparecem articuladas de várias maneiras nas ladainhas e com algumas variações – às vezes só a segunda, eventualmente a morte de Pedro Mineiro aparece no lugar de sua prisão¹¹⁴. Este foi o registro mais antigo que encontrei sobre o tema. A música faz referência ao episódio que ficou conhecido como “o crime do Saldanha”, ocorrido em 28 de dezembro de 1914, quando Pedro Mineiro sofreu um atentado dentro da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia (Dias, 2005, p. 271).

De acordo com Dias (2005), Pedro Mineiro e outros dois capoeiras haviam atacado um grupo de marinheiros do torpedeiro *Piauhy* nas vésperas deste acontecimento. A embarcação chegara em Salvador meses antes, vinda do Rio de Janeiro, e havia um clima de tensão devido aos marinheiros terem protagonizado um tiroteio há algumas semanas na rua do Saldanha, nas imediações da Praça da Sé. Após muito alvoroço e uma nova troca de tiros que culminou com a morte de dois marujos, os três capoeiras foram presos e conduzidos para a Secretaria de Segurança Pública. No dia 28, durante o seu depoimento, Pedro Mineiro afirmaria ter agido em sua própria defesa e nada saber sobre a morte dos marinheiros. Outro integrante do *Piauhy*, sentindo-se ofendido, disparou ali mesmo contra Pedro Mineiro, deixando-o gravemente ferido. Diante do imenso tumulto causado, o capoeira seria ainda golpeado com uma profunda facada, falecendo no hospital no dia 15 de janeiro de 1915, aos vinte e sete anos de idade.

Este conflito envolvendo marinheiros não foi um caso isolado. Ao contrário, tudo indica que eram comuns nas ruas da Bahia do início do século XX, sobretudo envolvendo disputas por mulheres, conforme testemunha Mestre Noronha em seus manuscritos, logo após comentar o episódio acima: “Todos os lugares que existia zona a desordem

¹¹⁴ Na versão gravada por Mestre João Grande (2001, f. 5), por exemplo, ouvimos: *Torpedeira Piauí / Encouraçado na Bahia / Mataram Pedro Mineiro / Dentro da secretaria (...)*

continuava tanto da parte dos marinheiros como dos desordeiros” (Coutinho, 1993, p. 24). Outra ladainha, gravada algumas décadas mais tarde por Mestre Paulo dos Anjos (1991, f. 2), embora não se refira explicitamente ao caso de Pedro Mineiro, dialoga com a anterior nos versos a seguir:

Veado corre é pulando
cotia corre é na trilha
se eu fosse governador
ou manobrasse a Bahia
marinheiro absoluto
chegou pintando arrelia
isso que marujo faz
comigo ele não faria

Conforme Dias, o “crime do Saldanha” teve grande repercussão na imprensa, tornando Pedro Mineiro um dos mais conhecidos capoeiras da Bahia na época: “Sua fama ganhou as ruas, estendendo-se pelo mundo da desordem, onde se tornou uma espécie de mito, sempre lembrado pelos seus pares” (*idem*, p. 276). Na ladainha em questão, não está em jogo apenas descrever sua desventura. Aqueles versos captam, sem julgamento, uma atitude assumida pelo protagonista diante do poder repressivo em notável consonância com a filosofia da capoeira, ideia que ressoa em outro verso monumentado nas ladainhas: *o calado é vencedor*¹¹⁵. Mais do que isso, esta máxima parece antes se apoiar em uma regra básica da malandragem. É o que nos diz Bezerra da Silva (1983)¹¹⁶, quando aborda a “versatilidade” exigida dos moradores do morro, habilidade cujo domínio lhe teria possibilitado ser considerado pela malandragem: é preciso “ouvir muito e falar pouco”, e respeitar “o provérbio que diz ‘não sei de nada, cada um trata de si’”. Dias afirma que Pedro Mineiro teria confessado, antes de morrer, os autores das mortes dos marinheiros, que manteve em segredo no tribunal (2005, p. 276). Um “desordeiro” do seu quilate, era curtido na versatilidade dos malandros, certamente. O fato de sua atitude expressar a ética da malandragem é um dos elementos que deve ter pesado para que o caso tenha sido cantado nas rodas de antigamente, incorporando-se mais tarde na memória musical da capoeira. Muitas vezes esses versos aparecem em primeira pessoa em algumas ladainhas:

Delegado me intimou
dentro da secretaria

¹¹⁵ Citado por Rego (2015, p. 113); Gravado por Mestre Canjiquinha (1986, f. 23). Outra música presente nas rodas diz: *eu fui no mato / cortar cipó / tudo o que eu vejo / calado é melhor...*

¹¹⁶ *Nunca vi ninguém dar dois em nada*, samba assinado por Caboré, Pinga e Menilson, gravado no disco *Produto do morro* (1983, f. 5).

para dar depoimento
daquilo que eu não sabia

Sobre este tipo de projeção, Downey (2005, p. 75) observa:

A forma retórica em que a história é cantada - muitas vezes em primeira pessoa, como se os próprios cantores fossem protagonistas dos acontecimentos passados - incentiva os capoeiristas a vivenciar a arte moderna como um eco do passado. Através de uma forma de projeção poética, esses acontecimentos são aproximados e os cantores tendem a assumir as posturas atribuídas aos heróis derrotados, que eram destemidos, cientes do perigo, desconfiados da autoridade e, ainda assim, brincalhões diante da violência. Ao mesmo tempo em que o passado violento paira sobre a roda nas cantigas, os capoeiristas cantam a seu modo os comportamentos astutos que seus ancestrais usaram para enfrentar esses desafios.

Outra forma de fazer esta projeção encontramos em Mestre Caiçara (1969, f. 1). Mantendo a terceira pessoa, o mestre coloca a si próprio como personagem da história:

É verdade meu colega
com toda diplomacia
prenderam Seu Caiçara
dentro da secretaria
para dar depoimento
daquilo que não sabia

Para tentar compreender como a projeção referida por Downey acontece nas rodas, estimulando os capoeiristas durante o jogo, vejamos as cantigas a seguir:

1.

um dia eu fui numa roda
um moleque me chamou pra jogar
eu que sou desconfiado
fiquei bem de parte a reparar

o que tava escrito na camisa dele
era o tal de Besouro Mangangá (coro)
ê ê, ê á
era o tal de Besouro Mangangá (coro)

2.

eu ia indo no caminho
uma cobra me mordeu
meu veneno era mais forte
foi a cobra que morreu

essa cobra te morde

Senhor São Bento (coro)
 olha o bote da cobra
Senhor São Bento (coro)

As duas músicas, cantadas em primeira pessoa, apresentam algumas semelhanças formais (em texto e melodia) e, em determinados contextos, podem produzir efeitos análogos quando cantadas na roda, estimulando ativamente o jogo. É certo que a primeira é mais elogiosa do que provocativa, enquanto a última, com o vigor intensificado pela alteração da linha rítmica da melodia na segunda parte, que torna a interação com o coro muito mais dinâmica (os versos são mais curtos), é mais instigante ao duelo. Mas ambas sinalizam a presença de agilidade e algum veneno: você está diante de Besouro! de uma cobra! reaja!¹¹⁷ E também (para o outro capoeirista): você é uma cobra! você é Mangangá! experimente! É muito mais uma questão de devir, de estabelecer algum tipo de relação, extrair afetos e potências (a obstinação, o bote) do que imitar ou assumir uma postura heroica premeditada, o que soa sempre um pouco pueril.

As façanhas de Besouro, Pedro Mineiro e outros capoeiras do passado figuram no imaginário cantado da capoeira angola juntamente com outras atribuídas a personagens históricos como o cangaceiro Lampião (*ê ê ê, tum tum tum / olha a pisada de Lampião*), personagens da literatura de Cordel (como o Valente Vilela) e figuras da cultura popular, personagens através dos quais reverbera o espírito insurgente dos primeiros. Nesse sentido, Downey argumenta que “Quando os capoeiristas cantam eventos passados em proximidade, eles lembram aos que estão na roda que a arte surgiu através de violência e luta” (2005, p. 75). Conforme argumenta Abib (2016), muitos dos velhos mestres da capoeira angola da Bahia – a exemplo dos manuscritos do Mestre Noronha (Coutinho, 1993) – utilizam o adjetivo “desordeiro” como qualidade enaltecida dos capoeiras de antigamente,

que ao desfazerem a ordem estabelecida, principalmente nos enfrentamentos com a polícia, nas arruaças, brigas e confusões, estavam demarcando um comportamento desafiador do poder escravista, em um primeiro momento, e do poder repressor, que se instala com a República em finais do século XIX [...]. (p. 236)

¹¹⁷ São afetos bastante diferentes do que provocariam estes versos cadenciados, do repertório tradicional da capoeira, num chamado à precaução: *Valha-me Deus, Senhor São Bento / buraco véio tem cobra dentro*.

Conforme pontuou o historiador Frede Abreu, em depoimento a Abib (2017, p. 167), “acho que essas coisas da malandragem, da marginalidade e da barra pesada também compõem a ancestralidade e a tradição da capoeira”. Quando se trata dos “valentões” e “desordeiros”, as músicas se referem quase exclusivamente ao sexo masculino. Uma das poucas exceções é a que segue¹¹⁸:

Dona Maria
do Camboatá
chega na venda
ela manda botar

Algumas pesquisas apontam, entretanto, para a presença das mulheres nesses espaços. Juliana Foltran (2019, p. 14) argumenta que “os mesmos documentos que trazem os célebres Pedro Mineiro, Caboclinho, Sete Mortes, Pedro Porreta e outros, também trazem centenas de mulheres, cujos nomes não celebrizados nos discursos da tradição, foram altamente conhecidos dos registros policiais do período”. Como veremos no capítulo 8, as trajetórias dessas mulheres tem sido recuperada por movimentos de mulheres angoleiras, buscando retirá-las da invisibilidade a que foram expostas e construir novos sentidos para a atuação feminina na capoeira – e a criação de ladainhas homenageando-as tem sido um espaço privilegiado para essa luta por reconhecimento. Um ponto que tem sido observado é que a própria ideia de malandragem, tão reverenciada na capoeira, foi construída tomando como referência o gênero masculino. É importante ressaltar que muitas pesquisas tem chamado a atenção para a multiplicidade de formas possíveis de vivenciar a masculinidade, e sobretudo para a singularidade daquelas que emergem na intersecção das categorias de raça e gênero (Makama et al, 2019). Nessa perspectiva, ao se considerar a atuação dos valentões e desordeiros até o início do século passado, não se deve perder de vista que a repressão a que estavam submetidos também tornava os seus corpos alvos privilegiados de tentativas diuturnas de controle e extermínio.

¹¹⁸ Cantiga bastante cantada nas rodas de capoeira atuais, já presente nos registros de Waldeloir Rego (2015, p. 123).

NEGOCIAÇÃO E CONFLITO

Se o repertório musical da capoeira tratou de exaltar a resistência desses sujeitos frente ao aparato repressivo do Estado, coube à historiografia – em grande medida levada a cabo por pesquisadores capoeiristas¹¹⁹ – investigar as intrincadas relações entre ordem e desordem que atravessaram o mundo da capoeira desde os tempos do Império. Manoel Querino já observava em suas crônicas, no início do século passado, que “a capoeira fora sempre figura indispensável dos pleitos eleitorais” (1955, p. 175). Entretanto, enquanto a atuação das maltas de capoeira no Rio de Janeiro durante o século XIX conquistava os esforços de historiadores desde os anos 1990, foi somente no início deste século que este tipo de ocorrência na “Bahia de outrora”¹²⁰ seria alvo de atenção considerável, incluídas na pesquisa realizada pelo historiador Antônio Liberac Pires (2001)¹²¹, empenho seguido por Dias (2004) e Oliveira (2004).

Nesse contexto, a saga de Pedro Mineiro é recuperada por Dias como emblemática para pensar outra dimensão histórica da capoeiragem: “o seu envolvimento com a capangagem política” (2005, p. 272). De acordo com a autora, tanto Pedro Mineiro como os seus companheiros teriam declarado em seus depoimentos no caso do Saldanha serem “secretas da polícia” (p. 274) e algumas fontes apontam que ele prestava serviços para o chefe de polícia Álvaro Cova, o mesmo referido por Mestre Noronha em seus manuscritos como “nosso padrinho” (Coutinho, 1993, p. 61). Segundo o mestre, Cova “protegia todos os valentões e desordeiros do estado da Bahia, só não protegia ladrão” (*idem*, p. 60) e contava com respeitadas capoeiras trabalhando pra ele como cabos eleitorais (p. 61 e 65). Essas informações convergem com a pesquisa de Josivaldo Pires de Oliveira (2004), mestre de capoeira angola (Mestre Bel) que investigou a criminalidade e o poder entre os capoeiras da Bahia no período (inclusive o caso do Saldanha): “Muitos dos indivíduos

¹¹⁹ É o caso dos supracitados Dias, Abib, Leal e Oliveira, por exemplo, dentre vários outros.

¹²⁰ “A Bahia de Outrora” é o título do livro de Querino.

¹²¹ Ver sobretudo o Capítulo IV – Capoeiras e Repressão policial na Bahia de todos os santos (1890-1930). Frederico José de Abreu (2005) fala de certo “tabu” a respeito da capoeira da Bahia no século XIX: “quem quebrou o ‘tabu’ foi o historiador Antonio Liberac, ontem, ao incluir os capoeiras baianos do século XIX como alvo de suas pesquisas e análises para sua tese de doutorado, defendida na Unicamp, em 2001” (p. 10). Neste livro, o autor se dedica à capoeira na Bahia no período referido, prometendo aprofundar-se nas questões relativas à “capangagem política” em um segundo volume.

contratados para serviços de capangagem eram conhecidos como exímios na prática da capoeiragem” (p. 86). O autor cita, dentre outros, Pedro Mineiro.

No contexto do Rio de Janeiro, dentre outros pesquisadores, o historiador Carlos Eugênio Soares examinou minuciosamente a atuação política dos capoeiras ao longo do século XIX (Soares, 1993 e 2020), em ações marcadas pela rebeldia em um contexto de violenta repressão e pelo terror que infligiam às elites cariocas. Sua análise percorre desde as estratégias que conduziam uma micropolítica do cotidiano até a penetração da capoeira na macropolítica dos partidos e disputas eleitorais, quando as maltas passaram a exercer papel decisivo a partir dos anos 1870 até a instauração da República, recusando-se a vê-los como massa de manobra destituída de protagonismo e interesses próprios nas malhas do poder. Nesse contexto, destaca-se o nome de Manduca da Praia, “uma verdadeira lenda no mundo da capoeira” (1993, p. 365). Conforme observa Reis (2000, p. 90), as indicações geográficas nas músicas da capoeira se referem quase exclusivamente à Bahia e, “enquanto abundam letras de música referências a capoeiristas famosos de Salvador, (...) são raríssimas as menções aos cariocas. Talvez um dos únicos a ser lembrado seja Manduca da Praia”.

A ocasião de que trata o processo-crime de Besouro não poderia ser mais icônica: Besouro Mangangá enfrentando policiais para recuperar um berimbau apreendido. Por outro lado, além de confirmar a existência de Besouro para além dos versos e das narrativas orais, motivo de dúvidas para muitos capoeiristas¹²², a documentação encontrada por Pires traz mais uma descoberta significativa:

Sem dúvida, essa experiência de Besouro fortalece mais uma vez a sua lenda, colocando-o como indivíduo irreverente, fora da ordem. Também revela um aspecto desconhecido do nosso grande ídolo da capoeiragem: sua posição de autoridade militar que, nesse caso, foi utilizada em defesa da capoeira. (Pires, 2001, p. 233)

Para compreendermos melhor a trama que envolveu a prisão de Besouro: no dia da agressão ao policial, o capoeirista estava acompanhado de três soldados do exército, que o aguardavam do lado de fora. Eles foram corridos pelos policiais civis, os quais contaram

¹²² Entre eles o próprio pesquisador: “confesso que cheguei a duvidar de sua existência” (Pires, 2001, p. 219).

com o apoio de um grande número de populares que se encontravam no local, apedrejando-os. Conforme Pires, Besouro reuniu então cerca de trinta soldados do 31º Batalhão de Infantaria e, sob o comando de um sargento, retornou à delegacia com a intenção de prender os policiais, pelo que não obteve sucesso¹²³. O autor argumenta:

Obviamente que Besouro poderia ter deixado seu berimbau e feito outro. Contudo, tratava-se de uma questão de disputa de poder entre policiais civis e praças do exército. O próprio discurso de Besouro [constante no processo-crime] revela facetas desse conflito. Ele critica o governo do Estado da Bahia por financiar os policiais e afirma sua posição ao lado de representantes das forças federais. Esse tipo de conflito foi bastante comum nas primeiras décadas do século XX, conforme revela a documentação jurídica e policial. (*idem*)

Pires então conclui: “Manoel Henrique Pereira perdeu essa causa e foi expulso do exército, Besouro Mangangá, no entanto, ganhou certamente mais uma história para engrandecer sua fama” (p. 233). Não deve ser somente retórica esta distinção que o historiador faz entre dois sujeitos em um só corpo: Manoel Henrique Pereira, nome de batismo, dos arquivos oficiais do Estado (das “estatísticas”), investigado pela historiografia; Besouro Mangangá, mestre da mandinga, cuja habilidade e valentia inspira gerações de capoeiristas e anima jogadores, tem sua vida e morte gravada na memória musical da capoeira. Encarna em sua trajetória toda uma ancestralidade guerreira, corpos que resistiram às duras condições de vida a que os negros foram submetidos desde a escravidão e as diferentes formas de resistência que souberam se valer – os conflitos, as mandingas e também as alianças. Ainda que nos digam pouco sobre a vida de Manoel Henrique Pereira (e não se propõem mesmo a dizer muito), o acontecimento Besouro de Mangangá não existe dissociado das cantigas.

Esses conflitos entre as forças nacionais do exército e a polícia estadual também não ficaram imunes ao olhar malicioso dos cantadores da época, como mostra uma quadra registrada por Édison Carneiro:

Quem quisé peixe gelado
vá na praia da preguiça
o 19 tá acabando
co'os sordado da Poliça

¹²³ Conforme apresenta Pires (2001, p. 229-233).

Segundo o pesquisador, a quadra faz referência à atuação do 19º Batalhão de Caçadores do Exército, com sede na Bahia (Carneiro, 1975, p. 13). Mestre Noronha também relembra em seus manuscritos esta quadra, com pequenas modificações¹²⁴, onde acrescenta a seguinte explicação:

a Praia da Preguiça era um distrito governado pela força federal, porém existiam alguns soldados de polícia pra manter a ordem, porém os mestres de capoeira não atendiam a polícia, sim as forças federais. Quando as forças federais acabavam com a polícia é a origem deste cântico (Coutinho, 1993, p. 59)

A maior proximidade dos capoeiristas com os militares nesses conflitos também ressoa na quadra gravada por Mestre Canjiquinha, citada acima, na qual se sugere que as instituições militares cumprem cada uma a sua função, enquanto “*a polícia é quem apanha*”. Conforme observa Soares (1993, p. 107), a entrada para a Guarda Nacional e para o exército era um refúgio para os capoeiras contra a repressão da polícia. De acordo com o autor, essa presença foi bastante significativa e não raro problemática: “Desafiando regulamentos, se sociabilizando com escravos e pobres livres da cidade, exibindo habilidades, enfrentando policiais, afrontando a hierarquia”, argumenta Soares (p. 110), “os soldados-capoeiras representavam mais uma faceta da guerra das ruas nas últimas décadas do século XIX”.

A trajetória de Pedro Mineiro foi tomada por Dias (2005) como fio condutor para compreender como as ações cotidianas dos capoeiristas foram historicamente transversais às fronteiras entre ordem e desordem. Sua investigação encerra sugerindo que os dois grandes baluartes da capoeira moderna, os renomados mestres Pastinha e Bimba, não configuravam exceção. A historiadora lembra um trecho do depoimento presente no disco de Mestre Pastinha no qual ele afirma que quando foi convidado para trabalhar na segurança de uma casa de jogo foi preciso antes ir à casa do “Doutor Cova”, diante da

¹²⁴ Na versão de Mestre Noronha a referência é ao 5º Batalhão: *muito soldado do batalhão-5 / está acabando com a polícia* (Coutinho, 1993, p. 59). Já Mestre Bigodinho (Mestres Boca Rica e Bigodinho, 2002, f. 6) gravou como segue:

quer comprar peixe barato
vá na praia da preguiça
o soldado do exército
já acabou com a polícia

“necessidade de ir no chefe de polícia para tomar uma licença para poder abrir a casa” (2005, p. 302). Sobre Mestre Bimba, Dias cita um depoimento dado por volta de 1918, quando ainda começava a ensinar capoeira, segundo o qual era possível “pagar na Polícia uma licença que lhe permitia jogar capoeira por uma hora” (*idem*; ver também Sodré, 2002, p. 52).

Nos anos 1930, em um momento marcante da sua trajetória, Mestre Bimba realizou uma apresentação de sua “luta regional baiana” no palácio do governo. Este evento é considerado um marco importante para a descriminalização da capoeira em 1937, ano em que Mestre Bimba obteve o primeiro registro oficial de uma academia voltada para a sua prática, em Salvador. Oliveira e Leal (2009, p. 22) chamam também a atenção para a importância, nesse processo, da realização, no mesmo ano de 1937, do 2º Congresso Afro-brasileiro, organizado na capital baiana por intelectuais como Édison Carneiro e Arthur Ramos, com participação de diversos representantes das lideranças das culturas de matriz africana, dentre eles reconhecidos angoleiros como Samuel Querido de Deus¹²⁵. Na realidade, os próprios processos de formalização da capoeira regional e da capoeira angola nas décadas de 1930 e 1940 abarcaram (e foram precedidos por) estratégias que, pelas vias esportiva ou cultural, mesmo que precisassem afirmar uma ruptura com os “desordeiros” de outrora, expressaram alguma forma de continuidade com as articulações entre ordem e desordem empreendidas pelos seus antepassados¹²⁶. Como sintetizou Frede Abreu (2017):

As histórias da vida de Bimba, Pastinha, Waldemar, Cobrinha Verde, Noronha, Maré foram preenchidas por episódios de brigas e afirmações de valentia, como se exigia dos capoeiras no tempo da baderna (conforme dizia Noronha) por eles ainda alcançado. Enquanto artífices de um novo tempo para a capoeira, estes mestres procuravam afirmar a autoridade muito mais pela capacidade de evitar conflitos do que provocá-los. Temidos pelo passado, e admirados como artistas, a simples presença deles no ambiente era motivo de respeito. (Abreu, 2017, p. 41-42)

¹²⁵ De acordo com Assunção (2014, p. 11): “o Congresso ofereceu outro contexto público inteiramente novo para a apresentação da capoeira”.

¹²⁶ Conforme Oliveira (2004): “As resistências dos capoeiras encontraram neste ambiente de mudança cultural elementos que vieram a legitimar sua prática. Esses agentes culturais reclamaram à capoeira o estatuto de parte da cultura afro-brasileira e impunham esta condição aos seguimentos do poder da sociedade de então” (p. 125). “Envolvidos em desordens públicas em conflitos nas ruas da Cidade do Salvador, empunhando suas facas e navalhas, eram os capoeiras baianos das três primeiras décadas republicanas os notórios valentes. [...] Mas eram também esses capoeiras agentes que reelaboravam o universo da criminalidade em espaços de resistência, cotidianamente negociada, de sua prática cultural” (p. 127-128).

Essas interpretações da capoeira estão em consonância com os historiadores João José Reis e Eduardo Silva (2009) quando estes mostram como a resistência negra sempre foi atravessada, em diferentes momentos de nosso passado escravista, por uma série de políticas de conflito (revoltas, quilombos) mas também de negociação. Talvez o exemplo mais notável desta última seja o tratado de paz proposto ao senhor pelos rebeldes do engenho Santana, em Ilhéus (BA), no final do século XVIII. Após uma série de reivindicações por condições menos penosas de trabalho, concluem: “Poderemos brincar, folgar e cantar em todos os tempos que quisermos sem que nos empeça e nem seja preciso licença” (*idem*, p. 124). Essa passagem remete a uma música bastante conhecida nas rodas de capoeira angola¹²⁷:

ô iaíá
meu senhor mandou chamar (coro)
 meu senhor mandou chamar
 no mercado popular
 tô jogando capoeira
 só vou lá quando acabar
 tô jogando capoeira
 diga a ele que eu vou já

Nesse sentido, Reis e Silva argumentam que, nas tramas de um jogo por vezes bastante complexo e ardiloso, “reprimir ou tolerar dependia da hora e das circunstâncias, não exatamente da pessoa no poder ou da posição de poder da pessoa” (p. 37). Como agentes políticos, os escravizados souberam compor alianças (sobretudo através dos cultos) e muitas vezes gerir o temor das fugas e o “fantasma da rebelião” para impor limites à tirania e dominação dos seus senhores, valendo-se de grande astúcia e sabedoria política para identificar vulnerabilidades e explorar as brechas do poder escravocrata. Não à toa, a capoeira foi a metáfora escolhida pelos autores para resumir a vida destes trabalhadores no campo de batalha: “a vida concreta do escravo era algo como um jogo de capoeira – luta, música e dança a um só tempo” (p. 11).

Dentre as cantigas consideradas mais tradicionais da capoeira, muito poucas falam sobre o cotidiano da escravidão, este parece ser um tema relativamente recente nas rodas.

¹²⁷ Esta música integra o álbum de Mestre Paulo dos Anjos (1992, f. 4).

Talvez a mais cantada, muito presente nos primeiros discos da capoeira angola (como vimos no Capítulo 4), é esta:

*Vou dizer ao meu senhor
que a manteiga derramou* (coro)
a manteiga não é minha
a manteiga é de ioiô

Alguns pesquisadores veem nesta música a expressão da malícia do escravizado (Lewis, 1992, p. 28-29; Assunção, 2007, p. 208-209). Assunção observa que o protagonista “relata um acidente, mas ao mesmo tempo sente-se que ele se vangloria do que aconteceu porque ele enfatiza que a manteiga não pertence a ele, mas ao senhor” (p. 208). No mesmo sentido, Lewis argumenta que a incerteza sobre se tratar realmente de um acidente ou de algum tipo de sabotagem deliberada revela uma “poderosa arma escrava” (p. 29), pois permite de algum modo a manipulação do controle dos meios de produção para negociar vantagens, uma estratégia de resistência utilizada por escravizados e camponeses em diversas regiões do mundo para subverter o poder dos seus patrões¹²⁸.

Essas relações de negociação e conflito encontram também expressão na forma como diferentes versões de uma mesma música podem ser colocadas em jogo nas rodas de capoeira:

Santa Maria
Mãe de Deus
cheguei na igreja
[não] me confessei

Numa versão corrente, canta-se *cheguei na igreja / me confessei*. Em outros casos, com um propósito mais incisivo (inclusive pela prosódia) e demarcatório de uma postura crítica, a depender ainda do clima do jogo que está rolando, canta-se *cheguei na igreja / não me confessei*¹²⁹. Santa Maria é também a denominação de um toque específico de berimbau utilizado na capoeira. A própria presença de referências a santos católicos nas cantigas e na nomenclatura dada a alguns toques de berimbau é indicativo de uma

¹²⁸ A sabotagem da produção foi uma das armas políticas utilizadas por escravizados para negociar direitos. Larraín (2005, p. 22) cita o seguinte corrido de Mestre Moraes como referência a esse fenômeno: *bota fogo no canaviá / no canaviá, no canaviá, no canaviá / bota fogo no canaviá / quero ver o patrão de raiva se queimar*

¹²⁹ Já observei ambas as versões em rodas de capoeira angola, em diversas ocasiões. O primeiro caso aparece nos discos de Mestre Caiçara (1969, f.1) e Mestre Traíra (1963, f.1) e o segundo é citado por Rego (2015, p. 117).

negociação, uma estratégia de resistência empreendida pelos povos escravizados no Brasil que muitas vezes precisaram escamotear o culto às divindades africanas sob as imagens e as alcunhas de santos católicos para ludibriar a repressão. Assim como no jogo da capoeira, a dissimulação foi elemento central para a negociação no conflito. A prática de conferir apelidos aos capoeiristas evoca esse tipo de estratégia, como lembra Mestre Churrasco¹³⁰:

Pedrito foi um dos delegados que perseguiu a capoeira. Depois vem o Major de Vidigal, outro perseguidor, outro que perseguiu a capoeira. Então a capoeira tem muita história. Por isso os capoeiristas eram camuflados, na época. Não podia se identificar como hoje, que pode andar com roupa de capoeira, com abadá, com cordel na cintura. Naquela época não podia andar. Pela questão cultural da proibição da capoeira, o capoeirista tinha que ser uma pessoa que não se identificava. De onde vem o apelido. Por que todos os capoeiristas tem um apelido? Não podia se identificar.

Como se pode perceber na fala do mestre, a repressão à capoeira também rendeu fama para alguns personagens históricos. O major Miguel Nunes Vidigal era considerado o braço direito do intendente de polícia no Rio de Janeiro logo após a chegada da família real, em 1808. Ele foi o responsável pela dura perseguição aplicada aos capoeiras no período, notabilizando-se pelos castigos cruentos a que eram submetidas as suas vítimas (Soares, 2020, p. 443).¹³¹ Conforme um artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, de 08 de abril de 1921,¹³² a atuação de Vidigal também era satirizada em versos pelo povo:

¹³⁰ Conforme depoimento para o projeto *Angola PoA: expressões da capoeira angola em Porto Alegre*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eSiBDKi3fGo>.

¹³¹ A atuação de Vidigal tornou-o também personagem importante de um clássico da literatura brasileira: o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

¹³² Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_03&pagfis=5797&url=http://memoria.bn.br/docreader#

Sempre foi dos hábitos brasileiros, principalmente dos do carioca, levar á troça as coisas mais serias. O Vidigal era ridicularizado ás escondidas, de portas fechadas, pela canalha.

Inventou-se uma scena comica, em verso que o povo conhecia pelo nome de *Papae Iêlê secularum*. Um sujeito qualquer, representando o Vidigal, atirava-se no chão como um defunto, e o côro, em evluções, cantava. Alguem tirava os versos:

— Avistei o Vidigal,
Fiquei sem sangue;
Se não sou tão ligeiro
O quati me lambe.

Avistei o Vidigal,
Cai no lodo;
Se não sou tão ligeiro
Sujava-me todo.

O côro, a cada verso, repetia, dansando:

— *Papae Iêlê secularum*

Paradoxalmente, alguns historiadores descrevem Vidigal como um “capoeira habilidoso” (ver Rego, 2015, p. 323), o que faz com que Sodré (2002, p. 44) o tome como exemplo notável das ambíguas relações entre os estratos oficiais da sociedade e o universo da capoeira, em que “integrantes do Poder constituído ou das elites valiam-se privadamente do auxílio de capoeiristas, ao mesmo tempo em que, publicamente, os estigmatizavam”¹³³.

¹³³ A segunda quadra   citada também por Carneiro (1975, p. 4) e outros pesquisadores da capoeira. Um ep sodio marcante na história da capoeira ocorreu em junho de 1828, durante uma insurgência de tropas estrangeiras nos quartéis militares do Rio de Janeiro, compostas por alemães e irlandeses contratados pelo imperador, que entrou em conflito aberto com as tropas brasileiras. A atuação dos capoeiras, que já alimentavam disputas com os soldados estrangeiros, foi fundamental impor-lhes a derrota (cf. Soares, 2020, p. 323- 330; Rego, 2015, p. 331). Embora não tenha sido possível confirmar a informação em outras fontes historiográficas,   significativo que o artigo do *Correio da Manhã*, acima, aponte Vidigal como liderando os capoeiras neste ep sodio, levando ao extremos as possibilidades de relações entre negociação e conflito, conforme segue:

Foi nessa emergencia horrivel que o Vidigal se mostrou uma creatura de genio. Elle, o terror da capoeiragem, o seu maior inimigo, o seu maior perseguidor, apresentou-se nas ruas, commandando um bando de capoeiras. Para aquelles bebedos, para aquella canalha revoltada, para aquelles loucos desenfreiados, são mesmo a agilidade e a destimidez da capoeiragem, com os seus golpes imprevistos, os seus “rabos de arraia” decisivos. E o batalhão do Vidigal foi o maior elemento da pacificação da cidade.

Um novo capítulo de repressão à capoeira carioca teve início na segunda metade do século XIX, culminando com a desintegração das maltas nos primeiros anos da República (Soares, 1993, capítulo VI). Ainda durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca, na República recém instaurada, a capoeira passou a ser institucionalmente criminalizada, integrando o Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890. Nesse momento, entretanto, as maltas já haviam sido desarticuladas na então capital federal. Destaca-se nesse contexto o chefe de polícia Sampaio Ferraz, que empreendeu uma forte campanha para extinguir a capoeira das ruas do Rio, com a deportação de capoeiras para a prisão em Fernando de Noronha (Dias, 2001; Soares, 1993; Bretas, 1991; Holloway, 1989)¹³⁴. Conforme argumenta Marcos Bretas (1991, p. 253), “muitos dos antigos capoeiras devem ter escapado da perseguição ou retornaram à cidade, mas as velhas maltas não voltaram a se organizar. O termo capoeira consolidou um caráter depreciativo e passou a ser substituído por outros, talvez o malandro”. Nessa perspectiva, o autor sugere que “a vitória de Sampaio Ferraz havia sido sobretudo semântica” (*idem*). O novo perfil do capoeira desse período é retratado pelos versos sagazes do compositor negro Eduardo das Neves (1874 – 1919), que além de músico atuava como palhaço de circo, popularmente conhecido como o “Palhaço Dudu”¹³⁵. Na música *O Capoeira*, de sua autoria, gravada pelo cantor Bahiano em 1903, para os arquivos da Casa Edison¹³⁶, o personagem é descrito como a figura típica do desordeiro abordada no início deste capítulo. Transcrevo a seguir algumas estrofes:

Eu para Fernando
já fui arriscado
por causa do rolo
que fiz no café
valeu-me a firmeza
que tive no pulso
valeu-me a destreza
que tive no pé

(...)

Quando Sampaio
era chefe de polícia
um dia na Lapa
mandou me prender
mas custou-lhe caro
essa minha perícia

¹³⁴ Conforme Bretas (1991, p. 245), não faltou quem apontasse Sampaio Ferraz como capoeira célebre.

¹³⁵ Sobre Eduardo das Neves, ver Martha Abreu (2010).

¹³⁶ Áudio disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/1256/o-capoeira> .

vi o embrulho
em que eu me fui meter

Os meus companheiros
todos se raspam
apanhei sozinho
que foi um horror
mas cortei soldado
de Cavalaria
vazei o olho esquerdo
de um inspetor

Na Bahia, o agente da repressão que ganhou fama foi Pedrito, como era conhecido o delegado Pedro Azevedo de Gordilho, devido à violência com que conduzia as investidas contra os candomblés, o samba e a capoeira na cidade de Salvador, nos anos 1920 (Lühning, 1996). Uma música eventualmente lembrada por algum capoeirista nas rodas de capoeira, também registrada por Rego (2015, p. 81) nos anos 1960, faz alusão à sua atuação:

Toca o pandêro
sacuda o caxixi
anda dipressa
qui Pedrito
evém aí

Há um toque de berimbau conhecido como Cavalaria que, na memória oral da capoeira, era usado nas rodas para indicar a presença de algum inimigo e, especialmente, da polícia. Segundo Rego (2015, p. 50),

Esse toque era usado para denunciar a presença do famigerado Esquadrão de Cavalaria, que teve o auge de sua atuação contra os candomblés e os capoeiras, na administração do temível delegado de polícia Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), no período de 1920 a 1927.¹³⁷

Com a proibição da capoeira logo no início do período republicano, e mesmo nas décadas que seguiram à sua descriminalização, nos anos 1930, a transição da roda de capoeira para o samba é apontada como uma via frequentemente utilizada para ludibriar a repressão, uma vez que o samba, mesmo reprimido, gozava de maior tolerância das autoridades do que a capoeira. Em uma entrevista publicada originalmente em 1948, João

¹³⁷ É interessante observar que na música intitulada *Toque de Cavalaria*, de Paulo Cesar Pinheiro, que integra o disco *Capoeira de Besouro* (2010), os versos parecem sugerir que não seria exatamente para se acabar com a capoeira que o berimbau alertava, com este toque, sobre a presença policial: *O militar que tome tento / porque vai ter pancadaria / se extrapolar no tratamento / vamos tocar Cavalaria*.

Mina (2009), um dos “últimos remanescentes da já remota época das batucadas e capoeiragens que até o primeiro quartel deste século perturbaram a ordem e a tranquilidade públicas”¹³⁸, explica como se dava essa passagem no Rio de Janeiro:

Batuque quem fazia era negro de macumba, negro bom de santo, bom de garganta e, principalmente, bom de perna para tirar outro da roda. Tinha batuque todo dia na favela, com a negrada metendo a perna e jogando parceiro no chão, até a polícia chegar. Aí, então, como num passe de mágica, a batucada virava samba, entrando as mulheres dos batuqueiros na roda. (...) Assim que a polícia saía, o batuque continuava e os batuqueiros entravam duro na capoeiragem. (Mina, 2009, p. 15)

É também o que parecem sugerir os versos da cantiga acima, que orientavam os capoeiras não a dispersar com a chegada de Pedrito, mas a tocar o pandeiro e “sacudir o caxixi”¹³⁹. Se por um lado a letra da música indica alguma passividade, não é muito difícil, entretanto, imaginar este corrido sendo cantado nas rodas de capoeira acrescido pelo solista de improvisos bem humorados satirizando a figura do opressor, haja vista o contexto onde a crítica social não podia ser feita abertamente (a capoeira era praticada sobretudo na rua) e a fina ironia que caracteriza grande parte desse repertório. Nessa perspectiva, é interessante o registro desta cantiga de candomblé de caboclo recolhida em Salvador pelo compositor Camargo Guarnieri, em 1937, durante a realização do 2º Congresso Afro-brasileiro¹⁴⁰:

Acabe co' este santo
Pedrito vem aí
lá vem cantando ca ô
cabieci
lá vem cantando ca ô
cabieci

(Alvarenga, 1946, p. 200).

¹³⁸ Sobre João Mina, outro entrevistado conta a história que este evitou falar: “Dizem que numa batucada na Praça Onze, num carnaval, João Mina deu um rabo de arraia num sujeito e ele morreu ali mesmo. João Mina foi para a Detenção e ficou na sombra uns anos. Quando voltou, trouxe a cuíca e nunca mais quis saber de batucada. Era só cuíca. E a batucada virou samba” (Mina, 2009, p. 17). João Mina é conhecido por ter popularizado a cuíca no samba, sendo inclusive apontado por alguns sambistas da época como o suposto inventor deste instrumento (Máximo e Didier, 1990, p. 325).

¹³⁹ Na capoeira, o caxixi é um instrumento utilizado como acessório para tocar o berimbau. Assim, a ação de “sacudir” o caxixi, acompanhado do toque do pandeiro, parece referir-se muito mais ao samba, onde o instrumento pode muitas vezes ser utilizado, improvisadamente, como um chocalho.

¹⁴⁰ Sobre os registros de Camargo Guarnieri durante o 2º Congresso Afro-brasileiro, ver Lühning (1998).

Os versos parecem fazer uma sátira ao chefe de polícia que estaria chegando para reprimir o culto e ao mesmo tempo saudando Xangô.¹⁴¹ Já vimos sobre o trânsito musical entre o candomblé e a capoeira, e é significativo que o interlocutor de Guarnieri para essas cantigas seja descrito como “valente jogador de capoeira e toca muito bem berimbau” (*idem*, p. 160)¹⁴². Tendo em vista ainda a semelhança dessa cantiga com a anterior, é possível que sejam versões de uma mesma cantiga ou que transitassem entre os cultos religiosos e as rodas de capoeira. Outra música registrada pelo compositor, também classificada como candomblé de caboclo, não menos irônica e que também faz referência a Pedrito, tem os seguintes versos (com a mesma melodia repetida em cada quadra):

Não gosto de candomblé
que é festa de feiticeiro
quando a cabeça me doe
serei um dos primeiros

Procopio¹⁴³ tava na sala
esperando santo chegá
quando chegou seu Pedrito
Procopio passa pra cá

Galinha tem força n'aza
o galo no esporão
Procopio no candomblé
Pedrito é no facão

Os terreiros sempre conviveram com a procura clandestina dos serviços dos sacerdotes por aqueles que em outras instâncias manifestam preconceito e repúdio aos cultos. Conforme argumentam Reis e Silva, “a relação da população livre com a religião escrava não era sempre e necessariamente de conflito. A cumplicidade generalizada na crença chegava a provocar atitudes ambíguas por parte de autoridades e membros respeitáveis da comunidade baiana” (2009, p. 41-42). Estabelecer essas alianças muitas vezes fez parte das estratégias de resistência negra, mesmo (e talvez sobretudo) após a instauração da

¹⁴¹ “Caô cabieci” é uma saudação ao orixá Xangô, no candomblé. De acordo com Lühning (1996), há informações que indicam que Pedrito tenha sido ogã de candomblé.

¹⁴² Ao conferir as cantigas registradas por Camargo Guarnieri no livro *Melodias Registradas por meios não mecânicos* (Alvarenga, 1946), selecionei algumas que apresentavam temáticas próximas a cantigas conhecidas na capoeira. Coincidência ou não, todas elas haviam sido recolhidas junto a este informante, um jovem chamado Adrovaldo Martins dos Santos (são três os informantes citados pelo compositor). Na ocasião, Guarnieri havia sido enviado pelo Departamento de Cultura para “colher melodias populares para o arquivo da Discoteca Municipal” (Alvarenga, 1946, p. 159). Tendo o compositor feito as considerações sobre a habilidade de Adrovaldo como capoeirista e tocador de berimbau, é de se estranhar que a coleção não apresente nenhuma cantiga classificada como pertencente à capoeira.

¹⁴³ Procópio foi um conhecido babalorixá da Bahia, liderança de um dos terreiros visitados por Guarnieri na ocasião.

república, uma vez que esta não se fez acompanhar de nenhum tipo de compensação significativa pelos séculos de cativo imposto aos africanos e seus descendentes. Um caso significativo envolve a baiana Hilária Batista de Almeida, Iyá Kekerê (“mãe pequena”, auxiliar direta do pai de santo, podendo substituí-lo em algumas ocasiões) do terreiro de João Alabá, respeitado babalorixá do Rio de Janeiro no alvorecer do século passado.

“Tia Ciata”, como se tornou conhecida, foi a mais famosa dentre as “tias” do samba no Rio de Janeiro, para onde migrou em 1876. Vindas do Recôncavo baiano para a então capital federal ainda no século XIX, essas mulheres promoviam grandes sambas em suas casas na zona portuária (samba, naquela época, ainda não designava um gênero musical, mas as festas em si¹⁴⁴). Local privilegiado da socialidade negra (principalmente baiana) na virada para o século XX, a região ficaria conhecida como “Pequena África”, conforme expressão do grande sambista (e também capoeirista) Heitor dos Prazeres¹⁴⁵. Em certa ocasião, Tia Ciata fora chamada para curar uma ferida do presidente da república Wenceslau Brás, tarefa que não aceitou sem resistência: “não tenho nada com isso não, não dependo dele”, retrucaria. A história foi narrada pelo seu neto, o compositor Bucy Moreira, em depoimento a Roberto Moura (1983, p. 64-65). Uma vez curado pelas mãos da baiana, o presidente teria oferecido, em retribuição, um emprego no gabinete do Chefe de Polícia do Rio de Janeiro para o seu marido, João Batista da Silva, com quem teve quinze filhos. Com isso, estariam garantidas as autorizações para as constantes festas promovidas na respeitada casa da Tia Ciata.

Assim como as outras “tias” baianas, Tia Ciata era uma importante líder comunitária em um momento de intensa repressão às expressões culturais negras no Rio de Janeiro. “Sua casa e seu terreiro”, conforme Lira Neto (2017, p. 41), “eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia”. As

¹⁴⁴ “O processo de nacionalização do samba como um estilo musical brasileiro levou a uma distinção entre termos que, ao longo do século dezenove, passaram a ser usados como sinônimos. Inúmeras vezes, a imprensa, a polícia, ou mesmo os literatos, utilizaram o termo batuque como designação de sambas ou indicando as numerosas festas de candomblé. A partir dos anos oitenta, os batuques, os sambas e os candomblés adquiriram sentidos que lhes retiravam de uma mesma sinonímia” (Santos, 1998, p. 37).

¹⁴⁵ Sobre a Tia Ciata e a “Pequena África”, ver Roberto Moura (1983), Muniz Sodré (1988) e Lira Neto (2017).

festas eram frequentadas por músicos que viriam a se tornar os grandes nomes dentre os precursores do samba, como Pixinguinha, Donga e João da Baiana (estes últimos, filhos de outras importantes “tias” do samba, respectivamente Tia Amélia e Tia Perciliana), assim como por intelectuais e outras pessoas de prestígio na sociedade carioca. A casa ampla abrigava diversos estilos musicais: na sala de visitas ocorriam os bailes onde se ouviam choros, polcas e os sambas de partido alto; nos fundos, samba corrido e batucada.

A casa da Tia Ciata também foi palco de um acontecimento que marcaria definitivamente a história do samba carioca: foi lá que surgiu o polêmico e afamado samba *Pelo telefone*, uma criação coletiva registrada em 1916 na Biblioteca Nacional sob autoria de Donga e Mauro de Almeida¹⁴⁶. Esta seria considerada a primeira música cujo registro levaria o nome “samba” como gênero musical. Ao largo da complexa trama que envolveu este samba, interessa destacar que o primeiro grande sucesso do gênero versa de maneira explícita justamente sobre as relações ambíguas que se podia estabelecer com as autoridades policiais:

O chefe da polícia
pelo telefone
mandou me avisar
que na Carioca
tem uma roleta
para se jogar¹⁴⁷

Enquanto nas cantigas de capoeira angola (as que permaneceram, pelo menos) a polícia aparece sempre em posição de inimiga, a despeito das relações que se podiam estabelecer entre esta e os capoeiras dos velhos tempos, o samba e o candomblé de caboclo fornecem exemplos de músicas nos quais estas contraditórias alianças foram elaboradas discursiva e ironicamente. Conforme explica Donga, “naquela época, as músicas mais populares provocavam paródia, que glosavam os acontecimentos em foco ou as figuras de destaque na política” (em entrevista a Muniz Sodré, 1998, p. 74). Infelizmente, os registros sobre as músicas de capoeira vigentes nas primeiras décadas do século XX são bastante raros e

¹⁴⁶ Muitos autores trataram das polêmicas em torno de *Pelo Telefone*, dentre eles Moura (1983) e Lira Neto (2017). A música apresenta diferentes versões e reivindicações diversas de autoria. Também se sabe não ter sido de fato a primeira música registrada sob este gênero, mas sim o primeiro grande sucesso do samba. Alvo de muitas negociações e conflitos, Lira Neto mostra como o sucesso de *Pelo Telefone* foi estrategicamente planejado por Donga, vinculando-o ao nome de pessoas respeitadas entre a intelectualidade carioca da época, a exemplo da coautoria com o jornalista Mauro de Almeida.

¹⁴⁷ Citado em Sodré (1998, p. 73-74).

fragmentados, mas é muito provável que algumas cantigas da época abordassem a temática, tendo em vista que estes universos se entrecruzavam estreitamente. Sobre as casas das baianas da Pequena África, quem descreve é o próprio Donga:

As festas eram em qualquer casa, cada qual a seu estilo. As baianas davam festas com as seguintes características: tinha samba na casa de Fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada. É bom esclarecer que batucada é quase tiririca, que é capoeiragem, pois foi o primeiro canto que apareceu na capoeira. Assim, *tiririca é faca de cortá, não me matá, moleque de sinhá, ê, ê, galo já cantou*. Isso é da época escravista. Batuque é da capoeiragem porque você tem que dar o nome de quem tira o outro: tronco, banda, facão, encruzilhada, sentado, em pé, etc. Isso é coreografia da capoeiragem e na batucada também tem.¹⁴⁸

A música citada pelo sambista é bastante conhecida na capoeira, compõe a trilha sonora do documentário *Dança de Guerra*, de Jair Moura (1968), na voz de Mestre Noronha (f. 10). É difícil sustentar que este tenha sido o primeiro canto da capoeira, mas está entre as cantigas registradas por Manoel Querino na Bahia em 1916, o primeiro apanhado de músicas de capoeira que temos disponível (1955, p. 76-78). Mas o depoimento de Donga revela ainda uma faceta importante da histórica dissimulação da capoeira. Muniz Sodré interpreta a disposição espacial dos sambas na casa da Tia Ciata como uma “metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra”: à “batucada” cabia invariavelmente os fundos dessas casas, terreno onde se encontrava “bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas” (1998, p. 15).

VOU-ME EMBORA, VOU-ME EMBORA

Reis e Silva (2009) argumentam que “[a] unidade básica de resistência no sistema escravista, seu aspecto típico, foram as fugas” (p. 62). Segundo os autores, se as condições desfavoráveis impediram que elas se fizessem mais significativas em termos quantitativos ao longo da escravatura, a possibilidade sempre latente deste ato extremo marcava os limites das negociações dos escravizados com os senhores. Motivações variadas poderiam persuadi-los a correr os riscos que a fuga implicava: desde os excessos dos feitores à busca por reencontrar entes queridos afastados pelo tráfico interprovincial. Ou

¹⁴⁸ Donga. Depoimento ao MIS. In: Fernandes (1970, p. 77-78).

seja, as fugas não eram necessariamente movidas pela conquista da liberdade ao escravismo, muitas vezes a expectativa de uma vida menos sofrida era o máximo que se podia vislumbrar concretamente. E as ameaças, segundo os autores, faziam parte das negociações. Conforme argumentam Reis e Silva, sobre as capacidades de negociar dos escravizados, “suas atitudes de vida parecem indicar, em cada momento histórico, o que eles consideravam um direito, uma possibilidade ou uma exorbitância inaceitável” (2009, p. 15). A cantiga a seguir, citada por Melo Morais filho em *Festas e Tradições Populares do Brasil* (2002, p. 235), é bastante expressiva desse tipo de situação, com a típica malícia que se investe este tipo de canto quando versa sobre o poder:

Minha senhora me venda
 aproveite seu dinheiro
 depois não venha dizendo
 qu'eu fugi do cativo

No pós-abolição, diante da ausência de políticas que garantissem efetivamente a tão almejada (e propagada) liberdade, a mobilidade se abria como uma possibilidade na qual os recém libertos poderiam arriscar sua ventura – movimento que, como mostram alguns historiadores, ocorreu gradativamente, pois os vínculos e as incertezas poderiam pesar mais do que o desejo de migração para uma parte dos recém alforriados, ganhando impulso nas gerações seguintes. Esse direito à mobilidade foi o que se tentou (com relativo sucesso) a todo custo evitar, de modo que um vasto número de cartas de alforria foi concedido “voluntariamente” pelos senhores nos anos 1880 diante da iminente revogação do regime escravista, preservando, entretanto, a prerrogativa de que os beneficiados lhes rendessem subserviência nos anos seguintes (o que poderia se estender, muitas vezes, até o final de suas vidas).

Com efeito, “*vou-me embora, vou-me embora*” é uma expressão que faz parte do cancionário da capoeira, servindo como mote frequente para improvisos. Vejamos uma quadra bastante comum na capoeira:

Vou-me embora, vou-me embora
 como já disse que vou
 eu aqui não sou querido
 mas na minha terra eu sou¹⁴⁹

¹⁴⁹ Esta quadra está presente no LP do Mestre Camafeu de Oxóssi (1967, f. 1, lado 2), em variações na cantiga *Paraná* (como ela é comumente cantada nas rodas de capoeira angola hoje em dia) e também em ladainha do Mestre Caiçara (1969, f. 3).

Segundo Nei Lopes (2008, p. 140), a expressão, que é também largamente utilizada no partido alto, refere-se ao êxodo rural. A ideia de um retorno à terra natal, à África, é muito recorrente nas rodas de capoeira angola atuais. Não nos faltam motivos para acreditar que a temática tenha inspirado também melodias variadas na época da escravidão, mas o fato é que, não obstante a popularidade dos versos acima, este é um tema bastante infrequente nas cantigas tradicionais de capoeira que permaneceram. Talvez tenham havido cantigas elaboradas em idiomas africanos e não foram traduzidas para a capoeira; ou pode ser que as primeiras gerações de descendentes dos africanos trazidos para o Brasil durante a escravidão tenham concentrado seus esforços em dar continuidade às suas tradições musicais não necessariamente reproduzindo as criações dos seus antepassados mas, como eles, expressando em seus cantos as suas próprias questões, as de sua época. Como observa Leroi Jones (1963) sobre o *blues*, ele tem suas raízes nas canções de trabalho africanas, mas é produto das novas condições impostas pela escravidão nos Estados Unidos: “enquanto a insistência física necessária para sugerir uma canção de trabalho ainda se fazia presente, as referências que acompanhavam o trabalho haviam mudado radicalmente. (...) os primeiros americanos negros não possuíam qualquer referência cultural nativa, a não ser a cultura escrava” (p. 20). Nos seguintes versos cantados por Mestre Traíra, a terra natal a que se refere o cantador é provavelmente a cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano:

Nossa Senhora me leve
 Pra terra onde eu nasci
 Minha terra é Cachoeira
 Ela lá e eu aqui
 (LP Traíra, f. 4)

De qualquer forma, a empresa de traduzir musicalmente o desejo de retorno à terra mãe tal como imaginamos terem sido acometidos os africanos escravizados, brutalmente forçados a deixá-la, é uma preocupação relativamente recente na capoeira desde que se tem registros sobre essa música e parece acompanhar um processo que alguns autores interpretaram como uma “reafricanização” da capoeira angola, ocorrido nos anos 1980 (Castro, 2007; Barreto, 2016)¹⁵⁰, conforme veremos no próximo capítulo.

¹⁵⁰ Essas cantigas geralmente tem como destino Angola. Exemplos: *Vou-me embora, vou-me embora / vou-me embora pra Angola* (Mestre João Grande, In: GCAP, 1996, f. 16).

Leonardo Abreu Reis (2009), a partir de um estudo dos fonogramas (discos e outros registros musicais) da capoeira produzidos até o final dos anos 1960, argumenta que a migração constitui uma “temática presente no imaginário dos capoeiristas” (p. 235). Esta é interpretada por ele como “vinculado ao tema da liberdade, que envolve não somente a possibilidade do deslocamento em si, mas a realização de um projeto” (p. 236). Nessa perspectiva, o autor mostra a forte presença nesse repertório de referências ao fluxo migratório, marcante nas primeiras décadas do século XX no Brasil, das áreas rurais para as cidades e destas para o eixo econômico do país (especialmente São Paulo e Rio de Janeiro). A quadra a seguir, muito cantada nas rodas de capoeira, demonstra bem esse tipo de ocorrência:

vou mimbora pra Bahia
 pra vê se o dinhêro corre
 se o dinhêro não corrê
 de fome ninguém não morre
 (Rego, 1968, p. 111, n. 82)

Era costume dos baianos do interior do estado se referir à capital como “Bahia”, e provavelmente a cantiga se insere neste contexto. Essa forma de mencionar a cidade de Salvador é percebida na narrativa de Mestre João Grande – discípulo de Mestre Pastinha e uma das maiores referências da capoeira angola no mundo hoje –, cuja trajetória poderia ter inspirado os versos acima. Nascido em Itagi, interior do estado da Bahia, em 1933, João era um jovem tropeiro quando decidiu migrar para a capital nos anos 1950, onde conheceu a capoeira:

Num dia de tarde estava sentado na porta da igreja de Nossa Senhora, chegou uma família de Bicuí, seis horas da tarde. Um casal e veio um homem também com eles, tinham três burros. Ele parou na minha frente na igreja e falou: “Você quer ir embora para Bahia?”. Ele nunca tinha me visto. Bahia, onde é? “É longe, você vai gostar. Quer ir?”. Eu vou. Estava com 19 anos. Falei com minha irmã. Vou embora pra Bahia. “Não, não vai não, você não conhece esse pessoal, não conhece ninguém”. Eu vou. Arrumei um saco de pimenta, botei minha roupinha ali. Minha mãe tinha morrido e meu pai trabalhava no interior. Eu ficava na cidade, trabalhava na cidade. Trabalhava com tropa de burro, viajava de Itagi a Jequié, Rio Novo, carregando mercadoria. [...] Nunca tinha viajado de trem. Nunca tinha visto o mar. (Mestre João Grande. In: Castro, 2007, p. 201)

A narrativa de Mestre Renê sobre a sua trajetória é ainda mais expressiva dos versos acima, conforme o livro independente publicado sobre sua trajetória (Santos, 2019, p. 13-14):

Eu saio de Teodoro Sampaio numa caçamba da prefeitura. Só trouxemos algumas roupas, algumas plantas e a esperança de mudar nossas vidas, de ser feliz. Porque pra gente, vir pra Salvador era se tornar uma pessoa que não ia passar mais fome, que ia ter dinheiro, emprego... Que ia ser uma pessoa bem sucedida na vida.

A respeito das migrações para a região sudeste, há várias referências em registros musicais das décadas de 1940 a 1960. Por outro lado, sua observância nas rodas de capoeira angola atuais não é muito significativa, a exemplo destes versos, constantes em uma ladainha que integra o LP do Mestre Pastinha (1969, f. 4):

vou-me embora pra São Paulo
vou-me embora seu doutor
mas prossegue o berimbau
um amigo de quem sou

O tema da migração nordestina para o sudeste, que teve seu pico nos anos 1950, é muito presente nas canções de artistas populares que fizeram esta opção em busca de melhores condições profissionais. A quadra acima lembra a música *Pau de Arara*, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes (1952). Nesta canção, a descrição da penosa viagem em um pau-de-arara (“só trazia a coragem e a cara”), na primeira parte, é seguida do caráter triunfante da segunda, onde o compositor revela ter trazido também consigo seus instrumentos musicais – triângulo, gonguê e zabumba – e, assim, a sua música (*xote, maracatu e baião / tudo isso eu trouxe no meu matolão*)¹⁵¹. Por outro lado, a dimensão aflitiva das migrações, suas condições desfavoráveis, não costuma ser tematizada na musicalidade da capoeira. Ao contrário, estas costumam ser entoadas muito mais associadas a afetos que expressam alegria e liberdade, como observou Reis, afiançados na quadra acima pela companhia do berimbau, instrumento tão exaltado nos cantos de capoeira modernos (*eu venho de longe / venho de Angola / jogo capoeira / berimbau me consola...*)¹⁵².

¹⁵¹ Uma interessante análise desta canção é feita por Menezes Bastos (2019), que aborda como elementos musicais são mobilizados para expressar esse contraste, como a passagem do *modo menor* (“o modo da tristeza no universo nordestino”; p. 38) da primeira parte para o *modo maior*, na segunda.

¹⁵² O mesmo sentido vamos encontrar no controverso canto de Mestre Suassuna (fundador do grupo Cordão de Ouro), grande referência musical da capoeira regional: *agradeço a escravidão / quem quiser que ache asneira / se não fosse o escravo / não existia a capoeira...*

Alguns autores têm apontado para uma virada nos estudos sobre o pós-abolição nas últimas décadas do século XX. Ana Maria Rios e Hebe Mattos argumentam que “os historiadores vêm tentando resgatar a agência social dos libertos na construção das sociedades pós-abolição, buscando perceber em que medida o evoluir das sociedades que atravessaram este processo foi também moldado pelas ações dos próprios libertos” (2004, p. 191). Estudos como o de Rebecca Scott (1988) chamavam a atenção para os diferentes significados de liberdade em jogo para a ampla e diversa população de ex-escravizados¹⁵³. Essa mudança de referenciais permitiu o distanciamento das abordagens que, privilegiando o enfoque econômico, tendiam a considerar as experiências das migrações por um viés negativo. Com a atenção voltada para o protagonismo dos ex-escravizados e seus descendentes, ganhou fôlego o esforço dos pesquisadores para se perceber a mobilidade enquanto elemento fundamental das formas de viver a liberdade no período que seguiu a abolição. Nessa perspectiva, Walter Fraga Filho (2004) observa:

a decisão de abandonar os engenhos tinha motivações diversas, incluíam, inclusive, a expectativa de melhoria das condições de sobrevivência e a reparação de laços afetivos quebrados pela vida escrava. Além disso, é preciso pensar as migrações no contexto da diversidade de experiências dos libertos no pós-abolição. A decisão de migrar para outras localidades podia estar relacionada à esperança de alargar as possibilidades de sobrevivência fora dos antigos engenhos ou de viver em locais onde podiam exercer com segurança a nova condição de liberdade. (p. 313)

Nesse contexto, ao nos voltarmos para os cantos tradicionais da capoeira, estes nos permitem perceber que os cantadores sempre expressaram, geralmente em primeira pessoa, o seu protagonismo na criação de novas condições de existência no pós-abolição. É notável como as referências à mobilidade nas cantigas expressam sempre uma autonomia dos sujeitos:

vou-me embora, vou-me embora
 como eu já disse que eu vou
 se eu não for nessa semana
 na outra que vim eu vou
 (Mestre Bigodinho, 2002, f. 26)

¹⁵³ “It is clear that freedom could have a different meaning for an urban artisan and a rural field laborer, for an elderly African and a young creole, for a mother of three and an adolescent male, and so forth.” (p. 417). Ver também Forner (1988) e Sidney Chalhoub (1990).

vou-me embora, vou-me embora
 como eu já disse que eu vou, marinheiro
 vou no morro de favela
 visitar o meu amor, marinheiro
 (Mestre Camafeu de Oxóssi, f. 1, lado 2)

vô mimbora pra São Paulo
 tão cedo não venho cá
 se você quizer me vê
 bote o seu navio no má
 (Rego, 1968, p. 111, n. 82)

vou-me embora, vou-me embora
 tão cedo não venho cá
 se iaiá quiser me ver
 bote o seu barco no mar
 (Mestre Waldemar, 1956)

tava na beira do cais
 imaginando a minha sorte
 quando eu soube da notícia
 ê, vem o vapor do Norte
 (Mestre Cabecinha, 1940, f. 2)

Amanhã eu vou-me embora
 Lá pro Rio de Janeiro
 Vou formar a capoeira
 Lá no morro do Salgueiro
 (Mestre Cabecinha, 1940, f. 3)

a coisa milhó do mundo
 é se tocá berimbau
 lá no Rio de Janêro
 na Rádio Nacional
 (Rego, 1968, p. 105-106, n. 65)

Estes são apenas alguns exemplos retirados, em sua maioria, das quadras cantadas em improvisos no decorrer das cantigas tradicionais¹⁵⁴. Outras músicas que expressam essa ideia de migração são as cantigas de despedida, que por abordarem a temática performatizam também esta função e, assim, são entoadas no final das rodas. A mais conhecida é a que segue:

¹⁵⁴ Exceção podem ser as quadras provenientes das músicas catalogadas por Waldeloir Rego, que são registros apenas textuais e sem maiores informações sobre como eram cantadas nas rodas. A última faz referência à participação dos capoeiristas Geraldo Conceição e Valter Vasconcelos no programa “Curiosidades Musicais”, apresentado pelo cantor e radialista Henrique Foréis Domingues, conhecido como Almirante, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1938. O programa, dedicado integralmente à capoeira, está disponível na página do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=2260047400928285> (acesso em fevereiro de 2020).

Adeus, adeus
boa viagem (coro)
 eu já vou-me embora
boa viagem (coro)
 eu vou com Deus
boa viagem (coro)
 Nossa Senhora
boa viagem (coro)

Esta, quando cantada, geralmente determina o encerramento da roda. Assim como em algumas das quadras acima, há uma forte ligação dos cantos de despedida com temas relacionados ao mar, como os exemplos a seguir:

Adeus, adeus
 Adeus á
 eu vou-me embora
 nas ondas do mar

Eu vou-me embora
 tindolelê
 debaixo d'água
 ninguém me vê

A emergência de novos territórios geográficos e existenciais negros como a Pequena África no Rio de Janeiro é fruto de fluxos migratórios ocorridos na virada do século e também das novas formas de socialidade inventadas pelos povos negros em diáspora. Um processo que prosseguiu com o fluxo de mestres de capoeira pelo país criando novos grupos na segunda metade do século passado e chegou à virada do milênio com a capoeira espalhada em países de todos os continentes. *Volta do mundo, camará!* As tão cantadas “voltas que o mundo dá” expressam não apenas o deslocamento espacial mas também as contingências que a vida carrega e os desafios que ela nos impõe: *vamos embora / pela barra afora / volta do mundo* é uma sequência de louvações recorrente que antecede os jogos.

O ano de 1969, ano em que foi lançado o importante LP de Mestre Pastinha, não foi marcante apenas para a história da capoeira. No dia 20 de julho, o astronauta norte-americano Neil Armstrong deixou as primeiras pegadas humanas na lua, evento transmitido ao vivo pelo mundo através das redes de televisão. Esse contexto deve ter inspirado os capoeiristas, já cansados da vida terrena, a imaginar uma migração radical.

Assim, numa ladainha bastante famosa que integra o disco de Mestre Pastinha, interpretada por um dos seus discípulos, o cantador comunica para sua mãe uma decisão insólita, previamente combinada com sua esposa: sua partida para ir morar na lua. A música integrou o disco sob o título *Eu já vivo enjoado* (f. 2)¹⁵⁵:

Eu já vivo enjoado
de viver aqui na Terra
ó mamãe eu vou pra lua
falei com minha mulher
ela então me respondeu
nós vamos se Deus quiser
vamos fazer um ranchinho
todo cheio de sapé
amanhã às sete horas
nós vamos tomar café

E que eu nunca acreditei
não posso me conformar
que a lua venha a terra
que a terra vá o ar
tudo isso é conversa
pra comer sem trabalhar
o senhor amigo meu
veja bem o meu cantar
quem é dono não se ciúma
quem não é quer ciumar

Esta ladainha é bastante cantada nas rodas de capoeira angola atualmente. A primeira parte da música foi gravada por Caetano Veloso no seu famoso álbum *Transa* (1972, f. 3). A ladainha aparece em uma colagem com um trecho do poema *À cidade da Bahia*, do poeta barroco Gregório de Matos, musicado pelo compositor baiano, acrescentado de cantos populares de despedida, alguns deles também cantados na capoeira. É significativo que o disco tenha sido produzido em Londres, onde o artista se via forçado ao exílio, após passar um mês preso durante o regime militar. A partida para a lua, aqui, parece ser a saída encontrada diante da frustração com uma triste e dessemelhante Bahia, cantada em tom lamentado, entregue a “tanto negócio e tanto negociante” – ou seja, ainda exposta à desventura denunciada por Gregório de Matos no século XVII, quando Salvador era a capital política do período colonial.¹⁵⁶

¹⁵⁵ No LP de Mestre Pastinha há a informação de que todas as músicas são de domínio público, não havendo especificação sobre a autoria. A ideia de ir morar na lua, por estar enjoado da terra, aparece também nos versos do baião “Eu vou pra lua”, de Ary Lobo e Luiz de França, gravado em álbum de mesmo nome em 1960 (Ver <https://dicionariompb.com.br/ari-lobo/dados-artisticos>).

¹⁵⁶ Para uma análise desta gravação ver Julião (2017). O autor sugere que o título do álbum, *Transa*, contém referências à ideia de “transação” (apoiada em uma gíria da época) e também à obra de construção da

A GUERRA DO PARAGUAI

A participação do Brasil na Guerra do Paraguai (1864 – 1870), o maior conflito bélico do país no século XIX, foi um fator marcante também na história da capoeira. Um grande contingente de escravizados e libertos foi recrutado para os campos de batalha, sobretudo no Rio de Janeiro e na Bahia, que ficariam conhecidos como os “voluntários da pátria”. Se a promessa da alforria e a possibilidade de se desvencilhar do despotismo dos feitores atraiu alguma quantidade de escravizados para os batalhões (algo muito distante de um voluntariado patriótico, portanto), os recrutamentos eram feitos sobretudo compulsoriamente, incluindo a captura nas ruas e a invasão de residências: “Presos, enjaulados, amarrados, os negros capoeiras eram levados aos magotes a envergar as fardas do exército imperial nos campos do sul” (Soares, 2008, p. 48)¹⁵⁷. A indenização do governo imperial aos proprietários de escravos enviados para a guerra e a possibilidade de enviar os cativos como substitutos de membros das classes dominantes às convocações militares foram dispositivos correntes nesse processo. Sobre como o negócio com o governo poderia se mostrar vantajoso para os membros das elites no período, Rodrigues (2009, p. 217) apresenta os seguintes versos, publicados no jornal soteropolitano *O Alabama*, em 1º de agosto de 1867:

Eu tinha um mau escravo, adoentado,
Verdadeiro tormento, endiabrado
Libertei-o, ao governo ofereci-o
A fim de eu também ser condecorado
O que era meu desgosto, é minha glória
De quem era capoeira fiz soldado!
O querido Decreto publicou-se,
Enfim, também eu fui condecorado!
La vai a guerra o grande capadócio,
Da rosa o peito meu eis adornado
É belo assim servir a pátria nossa,
É belo ser assim condecorado!
Ingênuo patriota! Não, não ide
Sofrer de uma campanha o escuro fado!
Ficai, livrai-vos de maldito escravo
E aqui mesmo sereis condecorado.

rodovia Transamazônica, que ganhava grande publicidade pela ditadura militar, em andamento durante a produção do disco de Caetano Veloso.

¹⁵⁷ Soares refere-se sobretudo à cidade do Rio de Janeiro. Sobre a Bahia, relata Querino (1955): “Por ocasião da guerra com o Paraguai, o governo da então Província fez seguir bom número de capoeiras; muitos por livre e espontânea vontade, e muitíssimos voluntariamente constrangidos” (p. 78). Ver também Abreu (2005), Rodrigues (2009).

De acordo com Soares (2008, p. 48), o êxito dos capoeiras, que teriam forjado sua vitória valendo-se muitas vezes do próprio corpo como arma de guerra¹⁵⁸, causou grande impacto no imaginário da sociedade brasileira em relação à atuação dos capoeiras:

A volta para casa foi recebida em triunfo. Saídos como marginais, obrigados a assentar praça nas fileiras de um desacreditado exército, eles retornaram como heróis. Alguns cobertos de medalhas, muitos libertos da escravidão pelo “tributo de sangue” ao servir nas forças armadas (escravos eram alforriados antes de ingressarem no serviço militar).

Soares argumenta que esse contexto despertou o interesse da elite política do Rio de Janeiro, que, impressionada com a agilidade dos capoeiras, enxergava nesses ex-combatentes potentes aliados políticos. Tal seria o prenúncio da atuação das famosas maltas de capoeira cariocas como capangas nas disputas eleitorais da capital imperial¹⁵⁹.

A magnitude deste acontecimento para a história da capoeira explica as frequentes referências à Guerra do Paraguai no seu cancionero. Referências mais ou menos explícitas a este período são observadas em todos os importantes LPs de capoeira gravados na Bahia na década de 1960. No disco do Mestre Traíra (1963), talvez o álbum mais influente na musicalidade da capoeira angola, a primeira menção vem no encarte do álbum. No texto de apresentação, o dramaturgo Dias Gomes, logo após uma bela descrição da capoeira, busca dissociar a imagem dessa “luta de bailarinos” e “dança de gladiadores” das práticas dos desordeiros de outrora:

É preciso entretanto distinguir a verdadeira Capoeira, tal como ainda hoje é praticada na Bahia, daquela que notabilizou malandros e desordeiros, em meados do século passado, no Rio e no Recife. (...) Para ver-se livres deles, o Governo mandou-os lutar no Paraguai. E pela primeira vez a rasteira, o aú, a meia-lua e o rabo de arraia foram usados como armas de guerra. Com sucesso, a julgar pela História...

¹⁵⁸ “No combate corpo a corpo, os fuzis de pederneira, carregados pela boca a cada tiro, eram de pouca valia após a primeira descarga. Os golpes da capoeira, aprendidos nas ruas da distante cidade do Rio de Janeiro, eram a arma de que se valia o soldado negro ou mulato brasileiro, não apenas do Rio, mas também de Recife e Salvador. Nos campos da peleja, os capoeiras forjaram sua lenda.” (Soares, 2008, p. 48).

¹⁵⁹ “Era a época da *Flor da Gente*, grupo de capoeira que dominava o bairro da Glória. Arregimentada por um importante membro do Partido Conservador – Duque-Estrada Teixeira, de tradicional família política – ela entra nos embates da alta política na eleição de 1872. A golpes de navalha, rasteira, rabos de arraia e cabeçadas, os capoeiras da *Flor da Gente* – veteranos de combates militares no Rio Paraguai – varreram os eleitores liberais das urnas, e os candidatos opositores dos palanques.” (Soares, 2008, p. 48).

De acordo com Frede Abreu (2005, p. 132), o impulso patriota que o conflito despertara em parcela da sociedade baiana se desfez no primeiro ano de conflito:

No dia a dia dos baianos o horror da guerra já se instalara com suas consequências: saudades dos entes queridos que partiram, orfandade, elevação do custo de vida, desorganização social e econômica. Além disso o medo do “espantinho” do recrutamento, querendo transformar em soldado pais de família e gente que nada tinha a ver com isso.

A imagem do recrutamento (e não o triunfo nacionalista) foi a que ganhou principal expressão nas ladainhas de capoeira angola. Já na primeira faixa do disco, ouvimos a ladainha a seguir:

Iê, tava em casa
sem pensar, sem imaginar
quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
para ajudar a vencer
a guerra com Paraguai

Gente, Rio de Janeiro
Pernambuco, Ceará
quando bateram na porta
quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
para ajudar a vencer
a guerra com Paraguai
gente, Rio de Janeiro
Pernambuco, Ceará

Quando chegou por cabeça
mandinga não vou levar
diz senhor amigo meu
diz senhor amigo meu
foi chegada vosso dia
foi chegada vossa hora

Oi, eu sou desconfiado
prá pegar no pau furado¹⁶⁰
é de campo de batalha
da medalha liberal
da medalha liberal
eu não sou palha de cana
pra morrer asfixiado
no céu entra quem merece
na terra vale é quem tem, camaradinho...

¹⁶⁰ Rego explica o significado de “Pau furado”, que aparece também em outra cantiga registrada pelo autor: “*s.m.* Fuzil. Devido à sua composição à base de madeira e o seu aspecto, de um longo pedaço de pau, cavado interiormente e com abertura, por analogia o povo designou assim o fuzil, instrumento de guerra dos exércitos, hoje no domínio dos museus” (Rego, 2015, p. 231).

A ladainha gira em torno da cena do recrutamento, quando o protagonista é surpreendido com uma intimação para integrar as tropas federais. Numa trama cujo desfecho permanece em aberto, o personagem tece ponderações sobre a sua sina. A dimensão afetiva é central: a reiteração da batida à porta, a desconfiança e a repulsa, o consolo do amigo e sua impotência diante da injustiça dos homens, sua aflição.

Rego (2015, p. 140) registrou uma versão resumida deste enredo, que não deixa de sugerir um pendor nacionalista:

Eu tava na minha casa
Sem pensá, sem maginá
Mandaró me chamá
Pra ajudá a vencê
A guerra no Paraguai.

Sobre as diferentes versões que o enredo assume nas ladainhas, Leonardo Reis (2009) observa o que seria uma fórmula recorrente nesse tipo de canto e em outras formas poéticas, como o cordel: “A ideia se repete e é bastante clara: o homem pacato e tranquilo está na santa paz de seu lar quando lhe chega um desafio do qual sua condição não lhe permite recuar” (p. 223)¹⁶¹. Já no LP de Mestre Pastinha (1969), a mesma trama aparece em uma versão ligeiramente diferente, acrescida de versos considerados bastante tradicionais da capoeira, largamente utilizados em improvisos, que (em princípio) não apresentam nenhuma ligação direta com o evento narrado na primeira parte:

Eu tava em casa
sem pensar nem imaginar
quando ouvi bater na porta
Salomão mandou chamar
para ajudar a vencer
a batalha liberal
e que eu nunca viajei
não pretendo viajar
entre Campos e Campinas
Pernambuco e Ceará

Era eu era meu mano
era meu mano era eu
nós pegamos uma luta
nem ele venceu nem eu

¹⁶¹ Exemplos de outras ladainhas: 1) *Tava no pé da cruz / Fazendo a minh'oração / quando chega Catarino / feito a pintura do cão* (Carneiro, 1975, p. 10); 2) *Riachão tava cantando / Na cidade de Açú / Quando apareceu um nêgo / Como a espece de ôrubú...* (Rego, 2015, p. 64)

eu não sei se deus consente
 numa cova dois defuntos
 na Bahia eu nasci
 salvador eu me criei

(LP Pastinha, 1969, f. 5)

Em comparação com a ladainha gravada por Mestre Traíra, esta se apresenta mais direta, mantendo, entretanto, a objeção à convocação à guerra, mesmo que esta esteja além do seu controle (“não pretendo viajar”). Os contornos melódicos também são distintos, uma vez que as frases de Traíra marcam um estilo singular, que, não obstante tenha se tornado uma grande referência para todos os cantadores da capoeira angola, se diferencia do estilo dos cantadores do CECA (grupo de Mestre Pastinha). A atitude crítica se mostra mais expressiva em uma versão presente nos manuscritos do Mestre Pastinha (n.p.):

*Eu estava na minha casa
 Sem pensar e sem imaginar
 Quando eu ouvi batida na porta
 Salomão mandou me chamar
 Para ajudar a vencer
 Aquela de paraguai
 Quando se fez a festa
 Capoeira não vale de nada.*

Outra versão desta mesma ladainha, gravada em 1964, acompanha o depoimento de Mestre Pastinha à pesquisadora Helinä Rautavaara¹⁶². Nesta versão, cantada por seu aluno Raimundo Natividade, a primeira parte é muito próxima daquela gravada no LP, enquanto na segunda o cantador lança mão de outros versos, também tradicionais da capoeira (*vou-me embora que é noite / mata tenho que passar*, etc.). O mesmo ocorre em uma versão observada por Rego (2015, p. 124), o que mostra como estes versos se corporificaram no repertório da capoeira e são cantados em articulação com quadras tradicionais em improvisos pelos capoeiristas. A ação do tempo parece fazer com que alguns temas muito entrelaçados à história de determinadas culturas populares de tradição oral, mais do que se tornarem assunto relevante para cantigas eventuais, passem a ser cantados de forma espontânea e criativa. Então já não podem mais ser pensados dissociadamente e alcançam assim a sua glória (*paranaê / paranaê, paraná...*).

¹⁶² Disponível em <http://velhosmestres.com/br/pastinha-1964> (acesso 02/07/2021).

Ainda no LP do Mestre Pastinha, outra provável referência à guerra do Paraguai se encontra nestes versos um tanto enigmáticos que ouvimos na sua voz (f. 2):

Cidade de Assunção
capital de Itamarati
é engano das nações
dessas culturas do Brasil
(LP PASTINHA, 1969, f. 2)

Conforme observa Assunção (2007, p. 210): “Dada a participação dos capoeiras no contexto mais amplo de uma guerra internacional, não é surpresa que lugares e eventos associados à Guerra do Paraguai, como ‘Humaitá’, ‘Cidade de Assunção’ e possivelmente ‘Paranaê’ estejam entre algumas das mais antigas referências identificáveis nas canções de capoeira”. Assim, ouvimos no LP do Mestre Camafeu de Oxóssi (1967, f. 5, Lado 2) a seguinte cantiga, também registrada por Rego (2015, p. 116), e bastante presente nas rodas de capoeira:

Sou eu Maitá
sou eu Maitá
sou eu

De acordo com Rego (p. 213), a expressão “Maitá” é provavelmente a corruptela de Humaitá¹⁶³, cidade paraguaia que teve importância estratégica durante a guerra. Também integra os discos de Mestre Camafeu e Mestre Traíra a célebre *Paranaê*, que Assunção associa à Guerra do Paraguai devido à importância do rio Paraná durante a guerra, uma vez que atravessa as fronteiras do Paraguai com o Brasil e com a Argentina (aliada do Brasil na guerra). Esta hipótese converge com a versão de Mestre Bimba para a ladainha tratada acima, gravada em seu LP (1962, f. 1, lado 2), na qual faz referência à “guerra do Paraná”:

Iê, na minha casa
tava na minha casa
sem pensar sem imaginar
mandaram me chamar
pra ajudar a vencer
mas a guerra do Paraná

¹⁶³ “Creio que seja corruptela de *Humaitá* devido à síncope da sílaba inicial. Em face dos episódios da guerra do Brasil com o Paraguai, justamente na época em que os capoeiras começaram a chegar ao auge em suas atividades, as cantigas se referem sempre a *Humaitá*, daí poder admitir-se a hipótese acima.” (p. 213).

É interessante perceber, assim, como um acontecimento marcante para a história da capoeira (e do Brasil), mesmo tendo ocorrido há um século e meio, permaneceu gravado no seu repertório musical e na memória dos capoeiristas através dos anos.

CONCLUSÃO

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.

(Octavio Paz, 1982, p. 225-226)

Vimos no segundo capítulo que as ocorrências do inusitado costumam ser narradas através das cantigas na roda de capoeira. Neste, lancei mão de alguns exemplos para tentar esboçar como isso também acontece na “grande roda” do mundo, isto é, como acontecimentos históricos relevantes para os capoeiristas são também narrados nas músicas, constituindo a memória oral da capoeira. Essa operação guarda um risco, pois chamei também a atenção no capítulo 2 para a necessidade de que os cantos fossem compreendidos em ato, no contexto singular de suas performances. Para isso, mobilizei as considerações de Austin sobre os atos performativos e ilocutórios, que ele distingue inicialmente dos proferimentos constataivos, ou seja, declarações que constata ou informam algo, mas não realizam nenhum ato ao fazê-lo. Apenas estes últimos podem ser considerados em termos de verdadeiro e falso, conforme vimos, pois os primeiros somente podem ser julgados em termos de sua eficácia. Esta distinção coloca questões sobre a possibilidade de elaboração de narrativas históricas pelo cancionário da capoeira.

Muniz Sodré (1988) parte dessa distinção para a análise do cordel. Para o autor, o erro de algumas análises sobre este tipo de literatura está em tomarem como ponto de partida o sentido finalístico do texto. Assentadas na verificação dos conteúdos e significações dos versos – em suma, no seu aspecto constataivo –, essas análises ignoram a dimensão

performativa que constitui o “jogo de formas” que fundamenta a literatura de cordel e que, segundo Sodré, deveria ser colocada em primeiro plano¹⁶⁴. As implicações em termos de poder são óbvias, já que aquele tipo de crítica empurra os versos da cultura popular para o campo das falsas proposições e, no plano político, os sujeitos que a praticam são considerados, como observa o autor (p. 188), passíveis de reconversão pela “tomada de consciência”.

De certa forma, é também para a importância do performativo na compreensão das cantigas de capoeira que Downey (2005) se volta quando adverte que “Diz-se frequentemente que as canções são a memória viva da capoeira, sua história oral. Mas a história oral da arte não é cantada isoladamente; ela é recontada pelo modo como os jogadores atacam e se defendem na roda” (p. 75). Ele se posiciona numa perspectiva fenomenológica a partir da qual, argumenta, a carga afetiva importa mais do que a narrativa histórica que é cantada (p. 85). Um dos méritos da sua abordagem está em ressaltar a centralidade da dimensão afetiva para as performances musicais na roda, uma característica fundamental da poética angoleira, para com isso se opor a análises que tomem os versos apenas como proposições que podem ser admitidas ou refutadas. Entretanto, essa consideração poderia abrir a análise para uma multiplicidade de formas de ser afetado pela musicalidade de acordo com as forças em jogo. O autor opta, porém, pelo fechamento, indicando um caminho único (ainda que interessante): “Um capoeirista não canta na roda com o único objetivo de lembrar; ele ou ela lembra por meio da música para sentir a verdade mais profunda do jogo” (2005, p. 85). Esse tipo de formulação pode ser importante para evitar, por exemplo, atribuir a lembrança de uma escravidão remota às performances de cantadores que muitas vezes se empenham justamente em denunciar a sua permanência. Por outro lado, ao substituir um sentido finalístico por outro, parece perder de vista que o “em jogo” não é necessariamente o mesmo a cada vez que uma música é cantada na roda de capoeira.

¹⁶⁴ É também essa a crítica que Tambiah (2018) faz, partindo de Austin, a algumas interpretações dos atos mágicos realizadas com base no modelo científico: “é precisamente pelo fato de muitos antropólogos ocidentais terem abordado as *performances* rituais de outras sociedades da perspectiva de suas próprias experiências históricas e categorias intelectuais que eles compreenderam equivocadamente a base semântica dos atos mágicos” (p. 72).

Assim, ao sublinhar, com razão, que as músicas não devem ser tomadas como simples objetos de uma lembrança, Downey é rápido demais em subestimar a força da elaboração histórica atuante nessa música. O fato de que “Na roda, nenhuma progressão cronológica une histórias em uma ordem significativa. As referências ao passado são pulverizadas e dispersas.” (p. 74) não deveria levar necessariamente à conclusão de que “elas são geralmente uma escassa fonte de informação e muito mal organizadas para servir de história” e a interpretar as referências históricas como apenas “uma forma evocativa de poesia aplicada” (p. 85). O autor assim exemplifica:

Por exemplo, uma canção que descreve um capoeira sendo pressionado ao serviço militar contra o Paraguai começa com um dístico versátil: “Eu estava em minha casa / Sem pensar, sem imaginar ...” No desenrolar da música, alguém convoca o cantor para lutar. Várias versões, no entanto, o chamam a uma série de conflitos diferentes. Uma variante comum refere-se à Segunda Guerra Mundial ao invés da guerra contra o Paraguai, eventos separados por quase oito décadas. (...) Os capoeiristas usam consistentemente a flexibilidade do dístico “Eu estava em minha casa ...” para se projetarem no mesmo tipo de eventos históricos: pressionados para o exército, enviados à guerra, enfrentando os perigos das capoeiras de antigamente. (p. 84)

Acredito que o fato de que os capoeiristas articulem afetivamente esta série de eventos deve ter algo mais a nos dizer do que a sua incapacidade em estabelecer uma narrativa linear e cronologicamente organizada. É do mesmo modo fragmentário que os acontecimentos da “pequena” e da “grande” roda são narrados pelos versos da capoeira e isso expressa as características próprias (e não as limitações) de um saber.¹⁶⁵ Talvez a chave para compreender esses cantos seja fornecida pelo próprio autor a partir do exemplo a seguir (p. 83-84):

Vamos quebrar coquinho
enquanto a polícia não vem
quando a polícia chegar
quebra eles também¹⁶⁶

¹⁶⁵ Nesse sentido, Sodré descreve a oralidade dos terreiros como construída sobre “uma memória afetiva, cuja força não está no detalhe realista, mas no vigor narrativo de uma experiência, expressa em fragmentos, em imagens do que se viveu.” (2017, p. 115).

¹⁶⁶ Traduzido do inglês, já que o autor não apresenta a versão original. Uma versão um pouco diferente é conhecida atualmente, gravada por Mestre Lua Rasta (s/d, f. 1): *Vamos quebrar coquinho / enquanto o samango não vem / quando o samango chegar / quebra o samango também.*

Recorrendo à história de repressão a que foram submetidas a capoeira e as tradições de matriz africana no Brasil, Downey argumenta (p. 84):

A música evoca um quadro temporal ambíguo. Pode ser uma referência à perseguição no passado, como no Rio de Janeiro na década de 1890, ou em Salvador na década de 1920, quando um quadro especial da polícia reprimiu a cultura afro-brasileira. Ou pode ser uma referência ao presente, em que a polícia ainda assedia os capoeiristas, principalmente aqueles que praticam na rua, se não pela prática da capoeira, simplesmente porque muitos são pobres e tem a pele escura.

Novamente, diferentes eventos históricos, distantes temporal e geograficamente, são evocados. Mas por que ambiguidade em vez alteridade? Conforme observou Walter Benjamin, em suas famosas considerações sobre o conceito de história, é preciso renunciar ao procedimento aditivo de “desfiar entre os dedos os acontecimentos como as contas de um rosário” para, em vez disso, “capta[r] a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (1987, p. 232). De um ponto de vista antropológico, seria compreender de que forma o canto dos capoeiristas estabelece o recorte temporal sob o qual o passado é colocado em jogo por meio de uma performance. Conforme já indica o comentário de Downey, a música parece abarcar a ação da polícia no Brasil desde que foi criada, no início do século XIX, para reprimir sobretudo a população negra durante o regime escravista¹⁶⁷. O exemplo anterior também pode ser visto sob essa perspectiva. Mestre Caiçara (1969, f. 1) canta:

Iê tava em casa
sem pensar nem imaginar
delegado do momento
já mandou foi me chamar

É verdade meu colega
com toda diplomacia
prenderam Seu Caiçara
dentro da secretaria
para dar depoimento
daquilo que não sabia

Articular a cena do recrutamento para a guerra e a sina de Pedro Mineiro com a sua própria biografia é uma forma de captar o passado a partir de outros referenciais, não necessariamente cronológicos, realizada por quem não haveria sentido exigirmos as

¹⁶⁷ A data de 1890, já durante a República, parece arbitrária, uma vez que a repressão às maltas no início do século, que renderam fama a Vidigal, já foi bastante documentada.

intenções de um historiador. Mas seu ponto de partida não é tão diferente, talvez, do “anjo da história” metaforizado por Benjamin: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (1987, p. 226). Em outras palavras, a consideração de que os cantadores não elaboram uma narrativa histórica sob as categorias e os critérios do empreendimento historiográfico não significa que eles não estejam em condições de fazê-lo a seu próprio modo. Assim como a ausência de uma descrição detalhada sobre as características de uma cobra não torna menos verdadeira a precisão do seu bote, invocado frequentemente nas cantigas.

Embora fragmentárias, muitos pesquisadores tomam as músicas de capoeira como fonte de investigação histórica. Elas não só revelam de forma peculiar traços distintivos de configurações históricas fundamentais (estilos de vida, concepções de raça e gênero próprias a um período, etc.) como indicam a intensidade com que alguns fenômenos foram vividos entre os capoeiristas em épocas sobre as quais outros tipos de registros são muito reduzidos (de outra forma, como se saberia de Pedro Mineiro, de Besouro?). Ângela Davis, em um interessantíssimo artigo no qual aborda as expressões da sexualidade das mulheres negras no *blues*, argumenta: “Tais afirmações de autonomia sexual, assim como expressões abertas do desejo sexual feminino, dão voz às possibilidades de igualdade, em um momento histórico em que elas não se articulavam em nenhum outro lugar” (Davis, 2012, p. 163-164). Nessa perspectiva, é importante ter em conta que, conforme observam alguns historiadores, a história dos ex-escravizados e seus projetos de liberdade no pós-abolição permaneceu longe da preocupação historiográfica dominante até os anos 1990 (Negro e Gomes, 2006; Mattos e Rios, 2004; Lara, 1998)¹⁶⁸. Pode-se considerar que há toda uma micro-história da capoeira que é elaborada nos cantos e talvez só possa ser expressa dessa maneira.¹⁶⁹ Assim, a sua música não se opõe à história, senão a uma macro-história linear, uma história que se quer

¹⁶⁸ De acordo com Mattos e Rios (2004, p. 170): “Os últimos cativos e seu destino após a abolição atraíam compaixão e simpatia, mas não pareciam apresentar maior potencial explicativo para a história do período. Com a abolição do cativo, os escravos pareciam ter saído das senzalas e da história, substituídos pela chegada em massa de imigrantes europeus.”

¹⁶⁹ Como observam Deleuze e Guattari (1996, p. 101), “a diferença entre uma macro-história e uma micro-história não concerne de modo algum o tamanho das durações consideradas, o grande e o pequeno, mas sistemas de referência distintos, conforme se considere uma linha sobrecodificada de segmentos ou um fluxo mutante de quanta. E o sistema duro não detém o outro: o fluxo continua sob a linha, perpetuamente mutante, enquanto a linha totaliza”.

universal e que “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 1987, p. 231). Vejamos os versos a seguir, registrados por Édison Carneiro nos anos 1930:

Amanhã é dia santo,
Dia de Corpo de Deus
Quem tem roupa vai na missa
quem não tem faz como eu
(Carneiro, 1975, p. 12)

Sempre atribuí à expressão “como eu” alguma medida de resignação, apesar da denúncia que a cantiga manifesta. Passei a ver com outros olhos após ler, em Renato Almeida (1942, p. 155), que “no tempo do Império, os capoeiras precediam sempre as procissões de *Corpus Christi* e, no Carnaval, vinham à frente dos blocos promovendo distúrbios”. Assim, é verdade que a historiografia pode nos ajudar a contextualizar o conteúdo de algumas cantigas. Mas a crítica social que os versos fazem deve também colocar em perspectiva as condições em que eram realizados alguns eventos oficiais a partir do ponto de vista daqueles que não comungavam com o calendário celebratório das elites.

Expressões de insubordinação, de resistência, a criatividade, os provérbios e formas poéticas inacabadas sempre colados à experiência pululam na musicalidade da capoeira. As músicas não elaboram, de fato, narrativas históricas no sentido dos historiadores, mas são feitas à maneira artesanal dos narradores, como aqueles descritos por Benjamin, cuja arte se encontra livre das explicações verificáveis e carrega sempre uma dimensão funcional.¹⁷⁰ O autor toma como seu “ideograma” justamente a sabedoria fragmentária do provérbio para ressaltar-lhe um aspecto fundamental: “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (1987, p. 221). Sobre a necessidade de partir desses pequenos fragmentos expressos nas cantigas para compreender os acontecimentos que elas monumentam, Mestre Góes é provocativo:

Tava lá em casa, iáíá / sem pensar nem imaginar...
[cantarolando]. O que é iáíá? É o imaginário que faz essa consonância. [...] *Tava lá em casa, iáíá / sem pensar nem imaginar...* Não tava nem pensando nem imaginando, tava fazendo o quê? É pegar essas coisas e tentar debulhar esses milhos... Por que “quando ouvi bater na porta, Salomão mandou

¹⁷⁰ Ver *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Benjamin (1987, p. 197-221).

chamar”? Quem era Salomão? Qual foi o Rei Salomão que teve aqui?

É Muniz Sodré (2002, p. 58) quem responde: “não creio que tenha jamais havido um capoeirista chamado Salomão, mas o nome aparece nas cantigas (...). Trata-se mesmo do Salomão bíblico, o mais sábio dos reis, que conseguiu fazer-se presente nas tradições dos negros baianos”. Ou seja, ele parte dos versos cantados na roda de capoeira para, como sugeriu Mestre Góes, investigar as relações que os capoeiristas estabeleceram com outros universos de referência. Mesmo quando empenhado em ressaltar a preeminência do performativo no cordel, Sodré (1988) não despreza a potencialidade referencial daqueles versos. Por isso ele introduz uma nota ressaltando que “na realidade, a maioria dos textos de cordel comporta intenções constativas¹⁷¹ (narrações, descrições, informações)” e sugere a possibilidade de uma classificação com base em uma “escala de intensidade semântica” em que os textos sejam agrupados de acordo com “critérios de maior ou menor referencialidade histórica” (1988, p. 194). De qualquer forma, é evidente que há músicas muito mais referenciadas historicamente do que outras, e são as do primeiro tipo, dentre as cantigas consideradas tradicionais, que foram abordadas ao longo desse capítulo. A metaforização desses referenciais para fazer comentários sobre os jogos ou para trazer para a proximidade “*the violent gravity that these events evoke*”, como bem observou Downey (2005, p. 85), não os torna sem efeito. Ao contrário, é a memória oral a sua fonte. Na verdade, creio que os cantadores operam na roda de capoeira um jogo entre constativo e performativo cujos gradientes podem variar a cada performance. A articulação entre esses dois eixos distintos – mas nem sempre discerníveis em uma performance¹⁷² – parece ter sido captada com primor pela pena de Ruth Landes (2002, p. 151, grifo adicionado), quando assistiu a uma roda de capoeira na Bahia, nos anos 1930 (duas décadas antes das elaborações de Austin): “Era uma canção de desafio, esperança e resignação, com fragmentos de ideias de rebeldia. Não possuía um tema único, bem trabalhado, mas resumia um tipo de vida e de protesto. *E fazia começar a luta*”.

¹⁷¹ Sodré traduz aqui o termo “constative”, no original utilizado por Austin, para “constativo”, acompanhando algumas traduções do filósofo britânico.

¹⁷² É principalmente por serem muitas vezes indiscerníveis que Austin (1990, p. 122) abandona mais tarde a oposição entre performativo e constativo, ao perceber a impossibilidade de sustentar a “pureza” (a expressão é de Austin) que ele inicialmente atribuía aos performativos. O valor heurístico dessa distinção, entretanto, foi retomado por Benveniste (1976, p. 298).

É possível escrever uma breve história da capoeira mais ou menos como segue: “Há tensões sobre a capoeira ter vindo de Angola ou sobre ser uma criação em solo brasileiro. As relações com a África parecem evidentes para os angoleiros, que a compreendem em continuidade com as revoltas escravas e com a capacidade de negociação que os escravizados empreendiam – há inclusive uma narrativa que a vincula com antigas tradições africanas. Muitos capoeiristas foram recrutados para lutar na Guerra do Paraguai, nem sempre sem resistência. A primeira república conviveu com a ação dos ‘desordeiros’, que desafiavam o poder repressivo da polícia e por isso inspiram muitos capoeiristas do presente que se veem diante de violências do mesmo tipo”. Tudo isso pode ser extraído das cantigas cantadas nas rodas de capoeira. Mas aí já avançamos para os temas a serem desenvolvidos nos próximos capítulos, em que serão abordadas as criações musicais a partir da década de 1960 até a atualidade. Se neste capítulo privilegiei as músicas utilizadas para descrever os acontecimentos na roda do mundo, nos próximos tratarei daquelas utilizadas para intervir nos jogos que nela se realizam. Com performances cada vez mais voltadas para as relações sociais na grande roda, essas cantigas precisam dispensar maior atenção para a força constativa dos seus versos.

7) ÁFRICAS

*Quando um poeta compõe mais um samba
ele funda outra cidade*

(Dona Ivone Lara, 1997, f. 9)

Em 1964 foi publicada a primeira edição do livro *Capoeira Angola*, de Mestre Pastinha, no qual a origem africana da capoeira é reafirmada categoricamente. A capoeira angola é apresentada como “a legítima Capoeira trazida pelos africanos”, que deveria ser diferenciada de outros estilos que a teriam descaracterizado, introduzindo de golpes de outras artes marciais, “não passando de uma modalidade mista de luta ou defesa pessoal” (Mestre Pastinha, 1964, p. 34). A iniciação de Mestre Pastinha na capoeira com um velho angolano, quando tinha cerca de 10 anos de idade, se tornou amplamente conhecida pelo depoimento incluído no documentário *Pastinha, uma vida pela capoeira*, de Antonio Carlos Muricy (1998):

A minha vida de criança foi um pouquinho amarga. Encontrei um rival, um menino que era rival meu. Então nós entrávamos em luta. Travava a luta. E eu apanhava, levava a pior. E, na janela de uma casa, tinha um africano apreciando a minha luta com esse menino. Então quando eu acabava de brigar, que eu passava, o velho me chamava: “Meu filho, vem cá!”. Eu cheguei na janela, ele então me disse: “Você não pode brigar com aquele menino. Aquele menino é mais ativo do que você. Aquele menino é malandro! E você não pode brigar com aquele menino. Você quer brigar com o menino na raça, mas não pode. O tempo que você vai pra casa empinar raia, você vem aqui pro meu cazuá”. Então aceitei o convite do velho, e aí pegava a me ensinar capoeira. Ginga pr’aqui, ginga pra lá, ginga pr’aqui, ginga pra lá e cai, levanta... Quando ele viu que eu já tava em condições pra corresponder o menino, ele disse: “Você já pode brigar com o menino”. Então eu saí. Quando eu vinha, a mãe dele via que eu ia passar, gritava: “Honorato, aí vem seu camarada!”. O menino “puca”: de dentro de casa o menino pulava na rua como o satanás. Ele aí pegou a insistir e na hora que ele insistiu, pum! passou a mão. Eu saí debaixo. Ele tornou a passar a mão em mim, eu tornei a sair debaixo. Ele disse: “Ah, você tá vivo, hein!” Aí insistiu a terceira vez, eu aqui rebati a mão dele e aqui sentei-lhe os pés. Ele recebeu, caiu. Tornei a sentar o pé nele, tornou a cair. A mãe dele foi e disse: “Veja se você vai panhar!” Eu digo: “Vai ver ele panhar agora!”.

A apresentação de Mestre Pastinha no livro é realizada pelo seu ex-aluno José Benito Colmenero, a quem o livro é também dedicado. Ele lembra a gratidão que o seu mestre expressava pelo Mestre Benedito (o africano que o ensinou) e ressalta a “lealdade e abnegação” com a qual Mestre Pastinha ensinava a capoeira angola “em sua pureza original, tal como a recebeu dos mestres africanos, não permitindo, em sua Academia, que fosse deformada com a introdução de práticas próprias de outros métodos de luta” (p. 10). Esse comprometimento teria rendido a Mestre Pastinha o reconhecimento como “o legítimo representante da Capoeira Angola na Bahia e no Brasil a cujo folclore, seu nome, estará eternamente ligado” (*idem*).

Podemos perceber essa narrativa para a capoeira e o lugar alcançado por Mestre Pastinha na ladainha *Bahia, nossa Bahia*, incluída no LP *Capoeira Angola: Mestre Pastinha e sua academia*, gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador, e lançado em 1969 pela gravadora Philips (f. 1):

Bahia, nossa Bahia
 capital é Salvador
 quem não conhece a capoeira
 não pode dar seu valor
 Capoeira veio da África
 africano quem o trouxe
 todos podem aprender
 general também doutor
 Quem desejar aprender
 venha aqui em Salvador
 procure o Mestre Pastinha
 ele é o professor

Esse disco, verdadeiro clássico da capoeira angola, é composto basicamente por três tipos de registros: músicas de capoeira gravadas com acompanhamento da bateria, interpretadas por alunos de Pastinha; músicas cantadas pelo mestre acompanhado de apenas um berimbau, estas de cunho autoral e cujos versos privilegiam a sua consagração como mestre de capoeira como tema; depoimentos de Mestre Pastinha, sobrepostos em cada faixa, onde ele narra episódios históricos importantes relacionados à sua trajetória e realiza alguns comentários sobre os fundamentos da capoeira. Assim, juntamente com o livro, o disco também contribuiu para produzir uma narrativa que elabora discursivamente a capoeira angola e a biografia de Mestre Pastinha como dela derivada, conforme

argumenta Acuna (2017, p. 46). O estilo de registros que alterna músicas e depoimentos dos mestres também motivou outras produções posteriores.

É significativo que na ocasião de uma entrevista concedida por Mestre Pastinha à pesquisadora Helinä Rautavaara, em 1964, a ladainha “Bahia, nossa Bahia”, apresentada acima, seja cantada por um de seus alunos sem os versos sobre a origem africana da capoeira, o que sugere que estes foram incluídos posteriormente. Esta hipótese é reafirmada pelo fato de haver duas outras versões pra essa mesma ladainha nos manuscritos de Mestre Pastinha (s/d) nas quais aqueles versos também estão ausentes¹⁷³:



A luta pela afirmação da africanidade da capoeira realizada por Mestre Pastinha ganha um capítulo essencial em 1965, a partir do seu encontro com o pintor luso-angolano Albano Neves e Sousa, que lhe contou sobre a prática do *engolo* (ou *n'golo*), ou “dança da zebra”, em Angola¹⁷⁴, conforme explica Assunção (2020, p. 524):

¹⁷³ A segunda versão também foi registrada por Rego (2015, p. 301) identificando a autoria de Mestre Pastinha. No disco do Mestre Camafeu de Oxóssi (1968, f. 2, Lado B), a temática aparece na ladainha a seguir, intitulada *Bahia, minha Bahia*:

Bahia, minha Bahia
capital do Salvador
o mundo inteiro te admira
reconhece o teu valor
é uma terra de progresso
que o Senhor do Bonfim abençoou
camarado...

¹⁷⁴ A história do engolo é contada por Mestre Pastinha em entrevista a Roberto Freire, em 1967 (Mestre Pastinha, 2009, p. 21). Ver também Assunção e Peçanha (2008). Mestre Cobra Mansa (Cinézio Peçanha),

Em 1965 (...) Neves e Sousa foi convidado a visitar o Brasil, onde se deu conta dos incontáveis vínculos culturais com Angola. A partir desse momento, seu objetivo mais amplo foi mostrar que Angola era a “mãe” do Brasil, não apenas em termos demográficos, mas também culturais, essencialmente prefigurando a noção de um Atlântico Sul Negro (Neves e Sousa, s.d.). Ao ver a capoeira em Salvador, ficou impressionado com as semelhanças com o engolo, jogo de combate que ele tinha visto e desenhado em Mucope, uma aldeia próxima ao rio Cunene, no Sudoeste de Angola. Neste momento, identifica o engolo como o precursor do qual a capoeira teria sido derivada. Naturalmente, compartilhou sua ideia com os mestres das academias de capoeira que visitou, principalmente com Mestre Pastinha. Mestre eminente de capoeira Angola, Pastinha abraçou essa hipótese sobre as origens e começou a falar sobre o engolo para seus alunos.

A ideia do engolo como ancestral da capoeira seduziu também o folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898–1986), que se tornou amigo pessoal de Neves e Sousa¹⁷⁵. Cascudo discorre sobre a relação entre a capoeira e o engolo no capítulo dedicado à capoeira em seu livro *Folclore do Brasil: pesquisas e notas* (1967, p. 179-189), e incluiu também uma referência no verbete Capoeira do seu *Dicionário do folclore brasileiro* (s/d, p. 241-243). De acordo com Assunção (*idem*, p. 224-225), “juntos, Pastinha e Cascudo foram os principais responsáveis pela paulatina chegada da história do engolo aos ouvidos dos capoeiristas, sendo incorporada numa variante do discurso êmico ou interno sobre as origens da capoeira”. Sobre a construção dessa narrativa por esses três personagens, Nascimento e Peçanha (2020 [online]) consideram que

os encontros, os interesses mútuos e as trocas geradas entres esses interlocutores foram capazes de produzir narrativas mais precisas sobre a ancestralidade africana da capoeira. Se antes já se sabia e especulava sobre a africanidade dessa arte, a partir daí seria possível identificar um ancestral africano específico, o engolo, caracterizado e propagado como a dança da zebra.

Assunção (2007, p. 207) sugere ainda que Mestre Pastinha deve ter incluído os versos sobre a origem da capoeira na ladainha *Bahia, nossa Bahia* após seu encontro com Neves e Sousa. É provável que o mestre tenha acrescentado aqueles versos sob a influência deste testemunho, e talvez ainda da sua viagem à África para participar do *Festival de Artes Negras* realizado em Dakar, no Senegal, em 1966, embora a afirmação peremptória da

juntamente com o historiador Matias Assunção, tem se dedicado há anos a pesquisar as relações entre o engolo e a capoeira. Em 2014, foi lançado o documentário *Jogo de Corpo: capoeira e ancestralidade*, sob direção de ambos, com filmagens realizadas no Brasil e Angola.

¹⁷⁵ Ver Nascimento e Peçanha (2020).

origem africana da sua arte já constasse em seu livro publicado anos antes. De qualquer forma, como veremos, foi nas décadas seguintes que esta narrativa penetrou indelevelmente no campo angoleiro, de forma que vários autores passaram a vê-la como o “mito fundador” da capoeira (Assunção, 2020; Magalhães, 2012; Barros de Castro, 2007; dentre outros).

Nos dois discos lançados em 1967 e 1968 pelo Mestre Camafeu de Oxóssi, a matriz africana é enfatizada pela conjugação das músicas de capoeira, samba de roda e ritmos dos terreiros cantados em iorubá, especialmente o afoxé, cujo toque característico do agogô é utilizado também nas músicas de capoeira que integram o disco¹⁷⁶. Mas ao que tudo indica, foi com o disco de Mestre Pastinha, em 1969, que a África começa a ser tematizada no repertório da capoeira, e de forma autoral. Em uma cantiga cantada pelo mestre ele se refere à sua ida a Dakar: *Pastinha já foi à África / pra mostra a capoeira do Brasil...* Antes disso, muito poucas cantigas, pelo menos das que são conhecidas hoje, faziam referência direta ao continente. Talvez a principal seja a presença da expressão *Aruandê* (ou *Aluandê*)¹⁷⁷ nas louvações e alguns corridos, que segundo alguns autores seria uma variação de Luanda (Rego, 2015, p. 169; Carneiro, 2019, p. 92), capital de Angola, ou ainda Ruanda. Nas gravações realizadas por Helinä Rautavaara com Mestre Gato (1963) e o grupo de Mestre Pastinha (1964), ambas incluem um corrido, hoje largamente conhecido, cujo coro reitera “*eu sou angoleiro*”. Estas foram as primeiras manifestações musicais, até onde pude verificar, nas quais o termo “angoleiro” foi registrado no repertório da capoeira.

¹⁷⁶ Sobre esses discos ver Reis (2009, p. 112s). Essa proposta de unir músicas de capoeira e de terreiro em um mesmo volume não é absolutamente nova, uma vez que as gravações de Lorenzo Turner com Mestre Juvenal em 1940, embora esses registros, voltados para pesquisa, não tenham sido lançados em disco. Por outro lado, conforme argumenta Reis sobre os LPs do Mestre Camafeu de Oxóssi: “Ambos os discos são notadamente voltados para um público amplo, aqueles que tivessem interesse pela música de raiz africana de um modo geral. Não pretendia atingir somente capoeiristas e intelectuais europeus, mas o mercado de música popular brasileira, como atestam as capas e os textos de figuras de destaque no cenário cultural do país, os cuidados com a gravação e principalmente tempo radiofônico. O primeiro *long play*, de 1967, apostava na mítica Bahia do candomblé e da capoeira; o segundo, apenas um ano depois, aposta em inovação, nas composições próprias, no ritmo do samba, reduzindo a presença da capoeira e mantendo um lado do disco integralmente dedicado ao candomblé” (p. 116).

¹⁷⁷ Encontrada em Carneiro (1975, p. 11) e Bimba (1940, f. 4). Em Querino (1955 [1916], p. 76) encontramos uma cantiga com a expressão *Aloanguê*, que pode ser uma variação desta. A mesma cantiga possui outras expressões com origem africana. Em 1968, Rego (2015, p. 113) registra “*tim, tim, tim Aluandê*”.

No livro de Mestre Pastinha, a afirmação da origem africana da capoeira não impediu que ela fosse apresentada ao mesmo tempo como “modalidade esportiva” e “folclore nacional” (1964, p. 33). Esse aparente paradoxo parece revelador de uma concepção da capoeira que não poderia se reduzir a nenhuma dessas duas categorias que, polarizadas, foram alvos de diversas disputas entre capoeiristas de diversas linhagens e estilos nas décadas de 1960 e 1970. É nas tramas deste contexto, que remonta ao período de formalização da capoeira nos anos 1940, durante o Estado Novo, que podemos compreender o projeto de Mestre Pastinha para a capoeira angola. Volto-me aqui para esse processo com um interesse específico: o fato de que esse embate também marcou fortemente a produção musical da capoeira na época, como veremos a seguir. Tentar compreender o jogo de forças que se estabeleceu nesse período é fundamental porque foi quando foram produzidos os álbuns que se tornaram referência para a música da capoeira angola. Não se trata somente de olhar para o contexto político para jogar luz sobre a música aí produzida, mas, principalmente, de tentar explicitar como a criação musical foi protagonista nesse processo.

ENTRE O NACIONALISMO E O FOLCLORE

A emergência de um discurso nacionalista na musicalidade da capoeira está relacionada a um fenômeno que irrompeu na Bahia a partir da década de 1960: a atuação dos conjuntos folclóricos que se empenhavam na promoção de espetáculos com encenações de expressões culturais afrobaianas, como as puxadas de rede, maculelê, candomblé, samba de roda e, claro, capoeira. A cidade de Salvador passava por profundas transformações nessa época e a indústria do turismo se instalara fortemente, abrindo mercado para esse tipo de apresentação. No cinema, dois importantes filmes brasileiros que colocavam em cena as manifestações populares da Bahia, dentre elas a capoeira, a lançaram no cenário internacional: *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (1962). Em *Barravento*, primeiro longa-metragem do reconhecido cineasta baiano, a capoeira está no centro da trama. Após repercussão positiva no cenário internacional, o filme é exibido no Brasil apenas em 1967.¹⁷⁸ Já *O pagador de promessas*,

¹⁷⁸ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67315/barravento>

adaptação da peça teatral de Dias Gomes, possui uma trajetória excepcional, vencendo a *Palma de Ouro*, prêmio máximo do *Festival de Cannes* de 1962, na França, além de ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano seguinte¹⁷⁹. Ambos os filmes contaram com a participação do capoeirista Washinton Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha (1925-1994).

O nome de Mestre Canjiquinha ganha destaque também na realização dos shows folclóricos da Bahia nos anos 1960.¹⁸⁰ Em seu livro *Canjiquinha: alegria da capoeira* (1989), ele afirma ter começado a fazer demonstrações com seus alunos em meados da década anterior, fundando mais tarde o *Conjunto Aberrê Bahia*, que leva o nome do seu mestre, Raimundo Aberrê. Assim, Mestre Canjiquinha, então funcionário do Diretório Municipal de Turismo (posteriormente Superintendência de Turismo da Cidade de Salvador – SUTURSA), se torna um dos pioneiros do ramo na realização dos shows folclóricos na Bahia, conforme argumenta:

Isso eu lhe confesso: Olha! quem primeiro botou samba de roda na capoeira foi eu, na Rádio Sociedade com o finado Jota Luna e Milton Barbosa. Depois botei puxada de rede na capoeira. Assim eu apresentava samba de roda e explicava. Depois apresentava a puxada de rede e explicava a história da puxada de rede. Depois tinha o samba de caboclo e o maculelê. No final apresentava a capoeira, apresentando nome por nome dos golpes: martelo, ponteira, rabo de arraia, chapéu de couro... – porque o público quer saber. Depois veio o Conjunto Aberrê Bahia. Dia de domingo, pegava meus alunos e ia apresentar. Mas, tudo isso, quem fez isso, quem introduziu todas essas coisas nos shows folclóricos foi seu criado. (p. 33)

De acordo com o mestre, ele acumulava em sua vivência a proximidade com as expressões culturais de matriz africana que viriam a fazer parte dos seus shows:

Eu sei muitas cantigas de capoeira, de samba de roda. É um dom meu. Naquele tempo, eu tinha memória boa. Então, eu aprendia as cantigas rápido e fácil. Eu aprendia no candomblé. Via minha mãe e minha tia tocando e cantando. Tinha samba de roda nos aniversários. Eu ensinava aos meus alunos como eu faço com vocês: ficamos aqui treinando, porque vocês têm que cantar também. Qualquer aluno meu sabe tocar e cantar, porque é obrigação do mestre saber para transmitir. (p. 34)

¹⁷⁹ Sobre a participação da capoeira nesses filmes ver Castro Júnior (2010) e Reis (2009).

¹⁸⁰ Ver Castro Júnior (2010, p. 84-92). Ver também Magalhães (2012) e Höfling (2015).

O crescente interesse despertado pela indústria do turismo nessas performances abriria um mercado de atuação para os representantes das culturas populares afro-brasileiras. Conforme Ana Paula Höfling (2015), que estudou o modo como aconteceu esse processo na Bahia:

No início da década de 1960, diversos grupos folclóricos surgiram em Salvador, muitos deles liderados por capoeiristas como Canjiquinha. Além do show de Canjiquinha, os turistas podiam assistir a shows folclóricos em diversos locais da cidade, como academias de capoeira, hotéis, casas noturnas e restaurantes. Enquanto a maioria dos shows folclóricos eram realizados em ambientes informais, onde o público podia desfrutar de uma bebida enquanto assistia ao show, alguns grupos conseguiram pequenos trabalhos em locais “sofisticados”, como o Teatro Castro Alves, de Salvador. (p. 99)

Dentre os últimos, ganhou destaque o *Conjunto Folclórico Viva a Bahia*, fundado em 1962 pela etnomusicóloga Emília Biancardi, que assinava também a direção artística do grupo. Considerado o precursor dos conjuntos folclóricos profissionais, o *Viva Bahia* selecionava mestres e representantes das culturas populares para realizar as performances nos espetáculos, contando com a participação de vários dentre os mais renomados capoeiristas baianos ao longo de sua trajetória. Mestre Pastinha chegou a ensinar capoeira para o grupo de Emília Biancardi, indicando seu aluno João Grande para integrar os espetáculos. Höfling (p. 101-103) afirma que enquanto Canjiquinha era criticado pelas inovações que fazia, o caráter artístico e experimental do conjunto de Biancardi (renomeado mais tarde, significativamente, para *Ballet Folclórico Viva a Bahia*), mesmo que apoiado em ideais de autenticidade, gerava a expectativa de inovação. De acordo com a autora, a experimentação era legitimada pela presença no palco dos “corpos autênticos” dos mestres (p. 99), ganhando assim o apoio de vários intelectuais que acreditavam na força dos espetáculos para promover aquelas culturas que compartilhavam um longo passado de perseguição.

Nos anos seguintes, na esteira das políticas de promoção da identidade nacional e fomento ao turismo empreendidas pelo governo militar instaurado com o golpe de 1964, outros grupos encontraram naquele tipo de espetáculo um importante nicho a ser explorado. A demanda pelo novo produto cultural levou muitos mestres de capoeira a aderirem a essa agenda, seja integrando aqueles grupos ou, como Mestre Pastinha, realizando exposições na sua própria academia. Outros passaram a montar o seu próprio grupo folclórico, a

exemplo dos mestres Bimba (Grupo Folclórico de Mestre Bimba), seu aluno Camisa Roxa (Olodum) e Mestre Caiçara¹⁸¹. A expertise adquirida com a participação nos conjuntos folclóricos profissionais também proporcionava a alguns capoeiristas iniciar trabalhos autônomos nesta área. Não por acaso, foi nessa mesma época que a capoeira começou a atravessar as fronteiras nacionais. Estudiosos do tema mostram o papel fundamental que conjuntos folclóricos como o *Viva Bahia* desempenharam nesse processo, abrindo as portas para que muitos capoeiristas viajassem para outros países e eventualmente permanecessem no exterior, criando novos grupos de capoeira e trabalhando na área cultural (Nascimento, 2015; Brito, 2015; Castro, 2007)¹⁸².

A necessidade de verbalizar uma narrativa histórica dessas expressões culturais para a performance nos palcos coloca em jogo a questão da origem e, conseqüentemente, o tema da escravidão. Quando comentei com Mestre Guto sobre a ausência dessa temática nos registros de capoeira até a década de 1960, ele assim explicou:

Isso não é uma coisa criada pela ideia do capoeirista original, entendeu? Da galera mais velha. É nesse processo de esportivização de uma cultura, de um imaginário todo, que vem pro Sudeste. Que a capoeira se espalha pelo Brasil, com duas formas: um olhar mais esportivizado e o olhar também a partir dos shows folclóricos da Bahia. A capoeira, então, ela vem como um elemento que ao mesmo tempo em que tem a capoeira como um “esporte genuinamente nacional” ela também tem um apelo das “raízes africanas no Brasil”, que são aquelas coisas dos shows folclóricos na Bahia, aí vem aquelas puxadas de rede... Aí mistura tudo: puxada de rede, maculelê, samba de roda, o Brasil exótico, o Brasil não sei o quê... E aí quando vem aquela história: bom, a capoeira, “ah, ela é a luta do negro durante o processo de escravidão, então temos que falar da escravidão”. E aí começa essa musicalidade toda. Porque é sempre aquela história, quem é de dentro não fala sobre si. (...) O de fora é que fala, e tenta racionalizar o que a galera tá fazendo.

¹⁸¹ Conforme entrevista de Emília Biancardi pro canal *Nós Transatlânticos* em 2017, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yP3_f5kD48k&t=430s. Ver também Magalhães (2012, p. 92-107).

¹⁸² Ver também depoimentos dos Mestres Jelon Vieira e Acordeon em Abreu e Castro (2009). De acordo com o antropólogo Ricardo Nascimento (2015), que pesquisou a globalização na capoeira, “Quando os primeiros emigrantes brasileiros chegaram à Europa para ensinar a capoeira, já outros símbolos da brasilidade tinham chegado, através da música e do cinema. Portanto, ela não era desconhecida, tão pouco o tipo de imaginário e ambiência que a prática da capoeira traria. Os instrumentos musicais utilizados na roda, os seus sons, as suas melodias e timbres eram já familiares e saborosamente audíveis, bem como parte do cancionário da capoeira que, desde sempre, se confundiu com a música popular. Uma certa paisagem sonora familiar havia sido formada e o som do berimbau já trazia fabulações e imaginários dos trópicos.” (p. 96)

Os efeitos dessa abordagem de fora para dentro, dirigida a um público externo, não se expressa somente nas letras, mas também nas melodias, e é visível ainda em outros contextos musicais, como a chamada MPB. Conforme observa José Jorge de Carvalho (1994, p. 17): “Outra imagem forte que aparece em muitas canções é a do velho, pobre e humilde negro, que ainda carrega consigo as marcas da escravidão. O estilo musical frequentemente utilizado para expressar suas agonias e esperanças é o lamento” (p. 17). O autor acrescenta que

Na verdade, como gênero literário-musical, o lamento pertence à tradição cultural ocidental, não à africana. Fazia sentido na música popular brasileira quando cabia aos brancos cantar os sofrimentos dos negros; todo um aparato retórico, poético e musical foi mobilizado para dramatizar a situação negra. [...] Hoje em dia, com o funk, o reggae, o rap, [...] é mais fácil acusar e combater a discriminação do ponto de vista dos negros. O lamento raramente é utilizado, pois o sujeito se mostra totalmente autônomo. (p. 19)

Esse momento em que a capoeira sobe aos palcos coloca em evidência uma temática bastante estudada pela antropologia brasileira, que diz respeito aos processos em que representantes de grupos minoritários passam a performatizar a sua própria cultura, sobretudo com vistas a obter reconhecimento e reparação. O tema foi abordado, tendo como referência os povos indígenas, por Manuela Carneiro da Cunha (2009), que propõe a ideia de “cultura” (grafada com aspas) para identificar a utilização corrente nas últimas décadas da ideia antropológica de cultura pelos próprios agentes culturais na esteira de “um projeto político que considera a possibilidade de colocar o conhecimento tradicional em domínio público” (p. 358). O argumento central da autora consiste no fato de que, mesmo que possam operar com o mesmo conteúdo, a “cultura” pertence a um universo discursivo diferente da cultura compreendida enquanto “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (p. 313). Essa distinção, inclusive, não parece fugir à linguagem corporal da capoeira, conforme a seguinte observação de Mestre Renê: “quem dançasse no show de Emília Biancardi era o cara, uma pessoa respeitada no mundo dos bailarinos, e tinha que ir pras rodas de capoeira de rua provar que não era bailarino, era capoeira. De palco e de rua, de trocar pau” (Magalhães, 2012, p. 99). Assim, o domínio da habilidade no interior de sua própria cultura é o que garantia a legitimidade ao capoeirista para performatizá-la nos palcos (como “cultura”).

Partindo das elaborações de Carneiro da Cunha acima, é na esfera da “cultura” que podemos apreender as observações de Peter Fry (1982), quando argumenta que, no Brasil, expressões culturais afro-brasileiras como o samba e o candomblé foram manipulados como símbolo de nacionalidade, processo que, como já demonstraram vários autores, incluiu a capoeira (Reis, 2000; Frigério, 1989). Essas questões fazem parte de um amplo debate sobre o qual não pretendo me aprofundar. O objetivo aqui é apenas chamar a atenção para o fato de que a temática do acontecimento histórico da escravidão no repertório musical da capoeira emerge no contexto da performatização pública das culturas de matrizes africanas em termos de brasilidade. Tendo a capoeira angola surgido a partir da afirmação da matriz africana da capoeira, esse tipo de canto, muito embora tenha penetrado de diversas formas na prática dos angoleiros, é bastante incomum na sua discografia. Sobre esse ponto, Mestre Janja é taxativa: “Quem canta a escravidão é a capoeira regional. Desculpa eu dizer. Porque eles não sentem como sendo uma coisa nossa, africana, negra. (...) Eles gostam muito de cantar a escravidão. Na angola não tem muito isso de fato”.

Essa nova imagética associada à capoeira também influenciou na organização dos grupos que foram surgindo na região sudeste, conforme descreve Maurício Barros de Castro (2007, p. 35)¹⁸³:

No início dos anos 1970, quando o debate sobre a identidade nacional fazia parte das convulsões políticas da época, a imagem do capoeirista representando o estereótipo do escravo, descalço e sem camisa, usando “cordéis” na cintura, ganhou força. Isso aconteceu depois que jovens de classe média do Rio de Janeiro e São Paulo fundaram grupos de capoeira regional que rompiam com a tradição inventada por Mestre Bimba. Depois de diversas viagens a Salvador, os rapazes voltaram para casa e desenvolveram novas práticas. Fundiram a instrumentação da capoeira angola à capoeira regional, introduziram saltos de ginástica, adotaram cordas – os chamados cordéis – com as cores da bandeira brasileira, sintoma do nacionalismo em voga na ditadura militar, e colocaram nomes nos grupos que evocavam os tempos da escravidão, como foi o caso do Senzala, o maior deles na época. Devido a estas mudanças muitos passaram a conceber esta capoeira como um novo estilo.

¹⁸³ No Rio de Janeiro, um processo diferente de folclorização da capoeira ocorria a partir de sua participação nas escolas de samba cariocas na década de 1960, como argumentam Assunção e Souza (2019).

Após a instauração do regime militar em 1964, ganha fôlego um processo de esportivização da capoeira, que em 1972 é reconhecida oficialmente como esporte (Castro Júnior, 2010; Magalhães, 2012; Reis, 2000). Nessa época começa a ser incentivada a realização de campeonatos nacionais, com o estabelecimento de regras e o treinamento destinado a fazer do capoeirista um atleta, levando grande parte dos grupos a adotar o sistema de graduações com cordéis coloridos. Conforme argumenta Castro Júnior (2010), esse modelo afastava a capoeira da prática dos antigos mestres, que acabavam participando dos eventos para os quais eram convidados, muitas vezes manifestando discordância com os rumos que a capoeira estava tomando:

Essa injunção era a pressão das circunstâncias históricas que estavam sendo intercambiadas entre os grupos que defendiam a capoeira como “esporte nacional” com suas formas e organização e que se nutria dos saberes dos velhos mestres afro-descendentes para autenticar e chancelar seus eventos; no entanto, os antigos mestres atribuíam outros significados ao acontecimento. Para eles, as formas praticadas pela capoeira esporte não se revestiam do significado histórico que eles atribuíam a sua arte. (p. 95)

Nesse contexto, a atuação dos grupos folclóricos recebia a crítica de intelectuais como Waldeloir Rego (2015, p. 395), por um lado, que denunciavam a descaracterização das manifestações culturais encenadas nos palcos; e, de outro, pelos defensores da capoeira como esporte nacional. Em 1968, uma apresentação do grupo *Viva Bahia* no Teatro Castro Alves, em Salvador, foi gravada e lançada em dois LPs na coleção *Pesquisas da Música Brasileira*, pela gravadora Philips Records (a mesma coleção que lançaria o disco de Mestre Pastinha no ano seguinte), fazendo grande sucesso entre os capoeiristas nas décadas seguintes. O segundo volume é dedicado ao candomblé ketu, ao samba de roda e à capoeira. A parte dedicada à capoeira, com pouco mais de dez minutos, compõe uma faixa única que inicia com o canto de uma ladainha, passa para os corridos e termina com músicas de despedida, o que indica que provavelmente se trata da trilha sonora para a encenação de uma roda. O repertório retoma algumas cantigas já presentes em outros registros, mas possui um estilo que se diferencia de todas as gravações anteriores. Os cantos são acompanhados com palmas, desde a ladainha de abertura, e o atabaque se destaca na maior parte do tempo sobre o único berimbau, que sustenta o toque de São Bento Grande, praticamente sem variações durante toda a performance. A voz mais impostada imprime às melodias um sotaque que se distingue das formas de cantar dos

angoleiros, e mesmo de Mestre Bimba¹⁸⁴. Em linhas gerais, é possível reconhecer nesse disco uma nova estética musical, muito mais alinhada com a dos grupos da chamada “capoeira contemporânea” que viriam à tona nas décadas seguintes, certamente sob esta influência, do que com os registros fonográficos da capoeira realizados até então e mesmo com os discos de capoeira angola que se seguiram aos dos anos 1960.

*

A quase totalidade das cantigas de capoeira que integram o disco do *Viva Bahia* são hoje bastante conhecidas dos capoeiristas e já as ouvi sendo cantadas em rodas de capoeira angola, mesmo que de modo eventual e com um estilo distinto da gravação. Para se ter uma ideia da influência que os grupos folclóricos podem ter exercido também na musicalidade da capoeira angola, lembremos que muitos atribuem ao grupo de Emília Biancardi a popularização do atabaque na capoeira (conforme Capítulo 1). Nas narrativas sobre a escravidão que se tornaram correntes no repertório da capoeira nos anos 1970, ganha destaque o tema da abolição. É nesse contexto que começam a surgir músicas exaltando a figura da Princesa Isabel, também presentes em diversas manifestações culturais de matrizes africanas no Brasil. No primeiro LP do grupo *Viva Bahia*, uma cantiga de maculelê traz os versos a seguir:

Vamos todos a louvar
a nossa nação brasileira
salve Princesa Isabel, ó meu Deus
que nos livrou do cativo

Em outros estilos de capoeira, cantigas glorificando a abolição da escravatura são ainda bastante presentes na atualidade¹⁸⁵. Na capoeira angola, especialmente, a narrativa que enaltecia este episódio passou a ser questionada a partir dos anos 1980, por influência do Movimento Negro, e atualmente é bastante incomum ouvir cantos que versem sobre esse momento histórico nas rodas dos angoleiros. Downey relata um episódio interessante a respeito desse processo:

¹⁸⁴ Sobre Mestre Bimba, Leonardo Reis (2009, p. 55) argumenta que “sua musicalidade e vínculo com os rituais de sua comunidade não o afastaram tanto das tradições quanto podem parecer seus feitos mais marcantes e os efeitos provocados por eles no desenvolvimento da capoeira de nossos dias”.

¹⁸⁵ Uma música de Mestre Boa Voz, grande referência como cantador do grupo Abadá Capoeira, é emblemática pelo caráter redentor no qual a capoeira é narrada: *hoje em dia é diferente / com a abolição da escravatura / a corda que amarrou o negro / hoje eu trago na cintura* (Quadros, 2017, p. 70).

No Primeiro Seminário Regional de Capoeira e Festival de Ritmos de Capoeira realizado em 1981¹⁸⁶, um divisor de águas no revigoramento da Capoeira Angola, alguns dos veneráveis mestres da Bahia entraram em conflito abertamente com representantes do Movimento Negro Unificado (MNU). Os membros do MNU argumentaram que a abolição em 1888 foi uma tática cínica dos monarquistas para ganhar aliados negros, uma manobra legal que pouco fez para mudar a real condição dos afro-brasileiros. No meio do seminário, apesar das objeções do MNU, Mestre Canjiquinha conduziu a plateia em uma tradicional canção saudando a Princesa Isabel:

*Salve, salve a nação!
Salve a nação brasileira!
Salve a Princesa Isabel, oh meu Deus!
Que me libertou do cativoiro!*

O verso afirmava que, para tomar emprestado de outra canção, “a capoeira ama a abolição”. Ao cantar esta saudação, Mestre Canjiquinha invocou o afeto popular pela princesa e a aliança dos malts com os monarquistas na década de 1880. (p. 73)

Tendo em vista a observação de Rego sobre ser Canjiquinha “quem mais tem contribuído para a adaptação de outros cânticos do folclore à capoeira” (*idem*, p. 303) e que o maculelê era uma das atividades realizadas no Conjunto Folclórico Aberrê, é provável que o canto de Mestre Canjiquinha seja uma versão para a cantiga gravada pelo grupo de Emília Biancardi¹⁸⁷. Downey observa ainda a malícia que envolve este tipo de situação em que o cantador impele o público a reafirmar uma interpretação a respeito de determinado tema, ao responder o coro, sobre a qual sua discordância é manifesta. Aliás, este jogo retórico evoca também as tradições africanas. Linheard (2005) descreve uma espécie de discurso de persuasão utilizado pelos povos africanos da região Congo-Angola – empreendido amiúde e com sucesso pela Rainha Ginga em sua resistência ao colonialismo português no século XVII, segundo autor – conhecido como *milonga*: “A *milonga* é, portanto, um discurso pelo meio do qual se procura persuadir o interlocutor de fazer ou de dar o que, em princípio, ele não está disposto a fazer ou a dar” (p. 98-99).

¹⁸⁶ O autor parece confundir-se sobre o ano de realização do Primeiro Seminário Regional de Capoeira e Festival de Ritmos de Capoeira, ocorrido em Salvador em junho de 1980, conforme IPHAN (2007, p. 87) e Magalhães (2012, p. 128).

¹⁸⁷ LP *Viva Bahia* vol. 2 (1968). Outra gravação que lembra a música cantada por Mestre Canjiquinha está no disco de Mestre Eziquiel, aluno de Mestre Bimba, grande referência na musicalidade da capoeira regional (1989, f. 6, lado B): *Salve salve salve / a Princesa Isabel no mundo inteiro / com uma pena e o papel / acabou com o cativoiro*.

A descrição de Downey é breve e aponta para uma divergência que pode eclipsar outro tipo de disputa que poderia ter influenciado a posição do mestre. Assim, é preciso evitar conclusões apressadas sobre o enaltecimento da figura da princesa Isabel; isto é, a dimensão afetiva, que o autor tão bem ressaltou sobre os cantos na roda de capoeira, também precisa ser levada em conta nas performances da “grande roda”, onde outras articulações entre o performativo e o constativo podem ser engendradas. De qualquer forma, a controvérsia é emblemática, como veremos à frente, do momento vivido pela capoeira angola na época. Quanto à outra música citada por Downey, que contém o verso “a capoeira ama a abolição”, esta foi citada por Rego (2015, p. 299) como sendo de autoria de Mestre Pastinha¹⁸⁸:

A capoeira rasga o veio dos algozes
na convicção da fé contra a escravidão
doce voz teus filhos foram heróis
a capoeira ama a abolição

É interessante a relação que Downey estabelece entre esses cantos e as alianças das maltas com os monarquistas no período que antecedeu à proclamação da República no Brasil. Isso ocorreu, sobretudo, através da participação dos capoeiras nos grupos de ex-escravizados que se mobilizaram contra os adversários do regime monárquico, conhecidos pelo nome de Guarda Negra. No entanto, ao contrário da interpretação por muito tempo sustentada sobre esses grupos como formados por sujeitos politicamente alienados e manipulados para fins eleitorais, Carlos Eugênio Soares (2008) busca compreender o papel desenvolvido por esses agentes como fruto de decisões políticas tomadas a partir de suas próprias experiências sociais. O historiador chama a atenção ainda para um aspecto que se poderia dizer revolucionário da Guarda Negra: “ela é a primeira instituição que utiliza o termo *negro* no sentido positivo e político da palavra, e automeado.” (p. 50, grifo original). Nesse sentido, acredito que a continuidade entre esses mestres angoleiros e a ação das maltas deve ser buscada antes nos modos de articulação das forças políticas em jogo – na perspectiva de um jogo que envolve sempre negociação e conflito, conforme elaboraram Reis e Silva (2009) –, do que numa suposta incapacidade de percebê-las.

¹⁸⁸ As únicas músicas que Rego aponta a autoria são as de Mestre Pastinha, que ele elenca à parte, devido ao “caráter estritamente pessoal, isto é, falando sobre ele e expondo seu pensamento sobre assuntos relacionados à capoeira e à Bahia” (p. 299).

Versos orgulhosos da brasilidade e exaltando a pátria estão presentes nos manuscritos de Mestre Pastinha, porém nunca foram gravados por ele nem pelos seus discípulos. Um primeiro ponto a se levar em conta, nos versos acima, é que o que se compreende por abolição talvez não se reduza ao ato jurídico de sua regulamentação. Como na ladainha de Mestre Toni Vargas (2007, f. 1): “*Abolição se fez bem antes / e ainda há por se fazer agora*”. Não se trata de querer ver em Pastinha a antecipação das críticas que décadas mais tarde seriam elaboradas sobre o 13 de maio, mas a famosa frase afixada na porta de entrada do CECA, onde Mestre Pastinha exibia uma definição da capoeira como “mandinga de escravo em ânsia de liberdade” (Mestre Pastinha, 2009, p. 21), nos impele a esse tipo de questionamento. Deleuze e Guattari observam que “um campo social se define menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam” (1995, p. 32). Tendo em conta o contexto fortemente marcado pelas políticas de identidade nacional de Getúlio Vargas no qual se deu a formalização da capoeira angola, com o protagonismo de Pastinha, tentar compreender como as suas práticas não se deixaram prender pelas ideias e categorias que certamente o influenciaram parece nos levar mais longe do que o caminho inverso.

Nessa perspectiva, não se pode apreender a proposta da capoeira angola como uma tentativa de esportivização em busca de legitimidade (Reis, 2000) ou ver a obra de Mestre Pastinha como expressão das teorias sobre a democracia racial brasileira (Acuna, 2019) senão às custas de algum tipo de reducionismo. Esses mestres foram protagonistas em um momento de consolidação da capoeira no qual tanto a capoeira angola como a capoeira regional buscavam afirmar a ruptura com um passado associado à marginalidade e à desordem. Mas não sem contradição, como mostra o comentário de Frede Abreu, logo após narrar alguns casos sobre as perigosas investidas de Mestre Waldemar nas rodas: “Como todo bom capoeirista de antigamente, Waldemar narrava esses fatos na mesma conversa e ao mesmo tempo em que afirmava a sua aversão a brigas, tumultos e uso de armas” (Abreu, 2017, p. 37-38). Assim, discursos nacionalistas, às vezes afirmando a capoeira como prática esportiva, foram muitas vezes acionados também por angoleiros para afirmar o novo momento pelo qual passava a sua arte, mas não tiveram, no desenvolvimento da capoeira angola, a centralidade que assumiram nos outros estilos. Conforme Abib (2017, p. 158-159):

A exemplo do mestre Bimba, Pastinha também buscou construir uma outra imagem da capoeira angola, que pudesse ser melhor aceita socialmente, mas ao contrário do criador da capoeira regional, mestre Pastinha buscava nas origens africanas, na religiosidade, no lúdico, na teatralidade e num discurso que enfatizava o lado “amoroso” e ético da capoeira, os pilares nos quais sustentava essa mudança.

(...) temos que compreender que nesse contexto histórico, o esporte assume um caráter de aceitação e status social que não poderia ser ignorado por ninguém. Pastinha sabia disso e se valia desse contexto esportivo para dar maior visibilidade à sua capoeira angola, muito embora se opusesse às estratégias de Bimba, que se apoiava no esporte para transformar a capoeira e torná-la mais aceita e ao mesmo tempo mais “competitiva”, pois na opinião de Pastinha, isso serviu para descaracterizá-la.

Acredito que a comparação entre as discografias da capoeira angola com outros estilos é bastante reveladora dessa diferença, seja pelos temas mais recorrentes ou ainda pela estética por meio da qual se expressam em cada caso, o que não é menos perceptível na música do que no jogo. Dentre os registros realizados pelos mestres mais antigos da capoeira angola, a música mais expressiva do viés nacionalista é a que segue:

O Brasil disse que tem
o Japão disse que não
uma esquadra poderosa
pra brigar com os alemão
Dei meu nome agora eu vou
num sorteio militar
meu Brasil já tá na guerra
meu dever é ir lutar
A marinha é de guerra
o exército é de campanha
o bombeiro apaga o fogo
os estrangeiro é quem apanha

A ladainha aparece no LP do Mestre Caiçara (1989, f. 2). Posteriormente, foi gravada por outros grandes cantadores da capoeira angola, como os mestres Canjiquinha (1986), Ananias (2008) e Moraes (2003, f. 8), tornando-se muito conhecida entre os angoleiros. Evidentemente, o fato de se cantar uma música não significa necessariamente endossar literalmente o conteúdo dos seus versos, ainda mais quando se trata de uma música já arraigada no repertório da capoeira. Como argumentado anteriormente, são várias as motivações para se entoar um canto. Se é pertinente reproduzir aqui esta letra para explicitar algum aspecto relevante sobre a capoeira, nada impede que, porventura, os capoeiristas também o façam nas rodas, oralmente. Outra versão apresentada por Rego

em seu livro de 1968 – anterior às gravações acima – expressa um ponto de vista crítico do recrutamento, livre do viés nacionalista:

O Brasil disse que sim
 O Japão disse que não
 Uma esquadra poderosa
 Pra brigá com alemão
 O Brasil tem dois mil home
 Pra pegá no pau furado
 Eu não sô palha de cana
 Pra morrê asfixiado
 (...)

Em seus manuscritos, Mestre Noronha afirma orgulhosamente: “nunca desprezei o meu mandato de mestre, sempre firme na luta porque tenho amor à minha pátria” (Coutinho, p. 34). Em algumas passagens, seu patriotismo é afirmado pela participação de capoeiristas na Guerra do Paraguai e pela “tradição de alto relevo na história da Independência do Brasil”, na qual, afirma, “o capoeirista escravo foi baluarte dessa luta” (p. 35). Embora não sejam conhecidas documentações que comprovem a presença da capoeira nesta última (e mesmo no 2 de julho baiano, que talvez seja a referência de Mestre Noronha), há uma alusão semelhante na revista carioca *Kosmos*, de 1906, sobre a participação dos “primeiros *capoeiras* propriamente ditos” no processo da Independência, em batalhas contra os portugueses no Rio de Janeiro (L.C., 1906). De qualquer forma, é notável como a busca de Mestre Noronha por afirmar o protagonismo da capoeira na história oficial abarca, como observou Frede Abreu, a tentativa de “desfazer a imagem predominante e negativa que esta mesma História calçou para os capoeiras: de inúteis para a pátria” (Abreu, 2005, p. 23-24). Foi essa também a perspectiva adotada por Manoel Querino, ao descrever a atuação de dois capoeiras como soldados na Guerra do Paraguai: “trago esses dois exemplos para justificar que a capoeira tem sua utilidade em determinadas ocasiões” (1955, p. 80). Querino – ele mesmo um dos participantes da Guerra do Paraguai, conforme Cascudo (s/d, p. 547) – escrevia enquanto a capoeira ainda era prevista no código penal da república, o que de certo modo o redime pela linguagem utilitária empregada, uma vez que contribuía para desconstruir os estereótipos incessantemente reiterados pelos meios de comunicação da época sobre esta arte proibida.

REAFRICANIZAÇÃO

A partir de meados dos anos 1970, a cidade de Salvador vivia um momento de afirmação das expressões culturais e religiosas de matrizes africanas e de uma estética negra, o que Antonio Risério classificou como a “reafricanização da vida baiana” (1981, p. 19), fenômeno cuja principal expressão se faria notar no carnaval com a atuação dos blocos afro como *Ilê Ayê*, *Filhos de Gandhi* e *Afoxé Badauê*. Assim, o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU)¹⁸⁹ em 1978, em São Paulo, foi precedido na Bahia por uma efervescência política e cultural que teve início com a criação do *Bloco Afro Ilê Ayê*, em 1974, em plena ditadura militar (Silva, 2016; Pinho, 2003; Silva, 1988).¹⁹⁰ A música que embalou a estreia do bloco no verão de 1975 – “*Que bloco é esse?*”, grande sucesso de Paulinho Camafeu – dizia a que vinha e mostrava o caráter profundamente vanguardista do desfile: “*é o mundo negro / que viemos mostrar pra você*”¹⁹¹.

O episódio enfrentou várias reações dos setores conservadores, a exemplo da dura crítica publicada pelo jornal *A Tarde*, de 12 de fevereiro daquele ano, com o título “Bloco racista, nota destoante”, onde se argumentava que “Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro.” (ver Silva, 1988, p. 279). A publicação, que acusava o bloco de negar a “harmonia que reina entre as parcelas de diferentes etnias”, é sintomática da ideologia dominante na época que se assentava sobre os ideais de uma pretensa “democracia racial” vigente no país. Em 1976, Abdias Nascimento, um dos principais críticos desse aparato teórico, publicava na Nigéria a primeira versão do que se tornaria o seu clássico *O genocídio do negro brasileiro*, intitulado, nesta publicação

¹⁸⁹ Inicialmente denominado Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR).

¹⁹⁰ De acordo com Jônatas C. da Silva (1988, p. 282), “se em São Paulo os negros partiram diretamente para uma linguagem e manifestações essencialmente políticas, com concentração em praça pública, distribuição de panfletos e outras, em Salvador se priorizaram as manifestações culturais para se chegar ao político”.

¹⁹¹ A música foi gravada por Gilberto Gil em 1977 no álbum *Refavela* (f. 2), sob o título de *Ilê Ayê*, fazendo grande sucesso. Conforme observou o compositor Caetano Veloso, em texto de 2015: “Paulinho não apenas deu voz à reação espontânea – de surpresa, encantamento, curiosidade – que provocou nos soteropolitanos a aparição do Ilê – ele inaugurou uma era nova na cidade. A autoimagem de Salvador mudou com o surgimento do Ilê – e a canção de Paulinho foi o poema-notícia desse acontecimento. É uma canção duplamente histórica: é a História contada no calor da hora e é ela mesma inesquecível.” Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/caetano-veloso-paulinho-camafeu/> (acesso em 30 de novembro de 2020)

inaugural em língua inglesa, “*Racial Democracy*” in *Brazil: Myth or Reality?* [“Democracia Racial” no Brasil: mito ou realidade?].

Ao mesmo tempo, enquanto os estilos da capoeira regional e contemporânea se expandiam pelo país e pelo exterior, as tensões entre folclorização e esportivização haviam legado à capoeira angola um momento bastante sombrio. Mestre Pastinha, seu grande guardião, enfrentava sérias dificuldades financeiras e havia perdido quase completamente a visão. Dentre os antigos mestres da capoeira angola, somente alguns poucos permaneciam na ativa, como João Pequeno, Paulo dos Anjos, Virgílio e Curió, dentre outros. Nesse contexto, de acordo com o dossiê realizado pelo Iphan (2007) para registro e salvaguarda da capoeira, uma primeira iniciativa do poder público em prol da capoeira foi realizada nessa época, com a presença de vários mestres angoleiros:

No final da década de 70, militantes do movimento negro, estudiosos, políticos, carnavalescos e estudantes universitários começam a denunciar a folclorização da cultura negra e reivindicam, aos poderes públicos, medidas que pudessem coibir este processo. Na Bahia, algumas instituições públicas tomaram iniciativas que procuravam atender a estas reivindicações e acabaram sacramentando algumas conquistas em prol das manifestações negras.

Em 1977, o Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura Municipal de Salvador inicia um projeto diretamente relacionado à capoeira que encontra adesão por parte da comunidade capoeirística, conseguindo abranger desde os mais tradicionais mestres ainda vivos e em condições de participar, como Cobrinha Verde, Atenilo, Waldemar, Canjiquinha, Caiçara, entre outros, até a nova geração composta de praticantes pertencentes a segmentos da classe média, muitos deles universitários. (...) Além dos mestres e capoeiristas, convidados e consultores eventuais e periódicos, participavam deste projeto intelectuais baianos, estudiosos da cultura negra, membros do MNU (Movimento Negro Unificado), educadores e dirigentes de outras entidades públicas.

O *Primeiro Seminário Regional de Capoeira e Festival de Ritmos de Capoeira*, referido por Downey acima, foi a culminância desse processo, em 1980, tendo entre os principais articuladores o pesquisador Frede Abreu, então funcionário da prefeitura¹⁹². Como se sabe, desde o seu surgimento, o MNU tem a abolição como “o fato contestado por excelência” (Pinho, 2003, p. 317) através de uma nova narrativa de emancipação do negro no Brasil. Assim, a controvérsia gerada entre os representantes do movimento negro e os antigos mestres que motivou Mestre Canjiquinha a cantar uma cantiga louvando a

¹⁹² Ver Barros de Castro (2007, Seção II.3); IPHAN (2007; Cap. 5); Magalhães (2012; p. 127-129).

Princesa Isabel explicitam, se não um conflito de gerações, um sintoma da nova fase que a capoeira angola estava entrando, com a politização discursiva da nova geração de angoleiros.

Naquele evento, com duração de quatro dias, foram também definidas algumas diretrizes que deveriam orientar políticas públicas, dentre elas “a revitalização da capoeira angola” (p. 87). Esse processo de revitalização ocorreria nos anos 1980, através do esforço da própria comunidade da capoeira.¹⁹³ Aqui, interessa destacar como a musicalidade foi um elemento importante nesse processo, que abarcou o que alguns autores consideraram a “reafricanização” da capoeira angola (Castro, 2007; Zonzon, 2016; Barreto, 2016).

A morte de Mestre Pastinha em precárias condições de vida em uma Bahia pulsante, em novembro de 1981, seria “um dos motivos para que o ‘silenciamento’ imposto aos velhos mestres fosse rompido” (Castro, 2007, p. 179). Sua situação havia sido fortemente divulgada na imprensa. Seus alunos mais antigos, os renomados mestres João Grande e João Pequeno, estavam afastados do ensino de capoeira e um passo importante foi a conquista, junto à prefeitura municipal, do espaço do Forte Santo Antônio Além do Carmo, próximo ao Pelourinho, para que João Pequeno voltasse a dar aulas regulares de capoeira.¹⁹⁴ Nos anos seguintes, outros mestres passaram a ocupar o espaço e, após muitos tensionamentos¹⁹⁵, o Forte abriga atualmente vários grupos de capoeira angola, sendo um local de referência para os capoeiristas de todo o mundo na Bahia.

Data também do início dos anos 1980 o retorno de Mestre Moraes a Salvador, seguido por seu aluno Cobra Mansa, após passar 12 anos no Rio de Janeiro, onde deu início ao trabalho que se tornaria uma grande referência para a capoeira angola, o *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* (GCAP)¹⁹⁶. Em Salvador, Mestre Moraes passa a dar aulas no Forte Santo Antônio e a atuação do grupo se destaca nesse período de revitalização da capoeira angola com a proposta inovadora de realização de oficinas de capoeira com os

¹⁹³ Ver Barreto (2016), Araújo (2015), Magalhães (2012), Castro (2007) e Assunção (2005).

¹⁹⁴ Sobre esse processo de ocupação do Forte Santo Antônio, tendo à frente Frede Abreu, ver Magalhães (2012, p. 130-137) e Barros de Castro (2007, p. 170-179).

¹⁹⁵ Conforme Araújo (2015, p. 61-62).

¹⁹⁶ A maioria dos grupos de capoeira angola atualmente no Rio de Janeiro são tributários dos ensinamentos de Mestre Moraes.

antigos mestres a partir de 1984.¹⁹⁷ Os eventos que passaram a ser promovidos pelo GCAP traziam forte apelo político, contando com a participação de vários intelectuais e lideranças negras, assim como ativistas do MNU.¹⁹⁸ Em 1987, Mestre João Grande volta a ensinar capoeira angola a convite do GCAP, passando a dar aulas para o grupo no Forte Santo Antônio, durante três anos.

Conforme Mestre Moraes argumentou, em depoimento a Magalhães (2012, p. 140), “a capoeira regional já tava sendo verbalizada há algum tempo. Aí nós vimos a necessidade de verbalizar a capoeira angola buscando um caminho, através de Mestre Pastinha e seus manuscritos”. Nesse momento, a narrativa sobre o engolo é retomada com fôlego pelos integrantes do GCAP. De acordo com Assunção (2020, p. 525), isso “finalmente permitia a eles enfrentar a narrativa nacionalista brasileira com um exemplo concreto, em vez de apenas se referirem a origens africanas vagas e genéricas”, seduzindo também “estudiosos afrocêntricos dos Estados Unidos, que enfatizavam a importância da contribuição africana nos jogos de combate do Atlântico Negro”, a maioria deles desenvolvendo as suas pesquisas junto ao GCAP. Mestre Cobra Mansa, um dos principais protagonistas do grupo no período, em artigo escrito com Ricardo Nascimento para o site *Capoeira History* sobre o engolo (Nascimento e Peçanha, 2020 [online]), aponta como efeitos desse processo “a difusão de símbolos iconográficos do engolo pelos coletivos de capoeira angola, tendo sido o GCAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho o primeiro a fazer uso da imagem da zebra como forma de representação da luta angolana”. Atualmente, a imagem da zebra está presente nos logotipos ou nas cores dos uniformes adotados por uma grande parte dos grupos de capoeira angola surgidos a partir dos anos 1980. Em depoimento a Maurício Barros de Castro (2007, p. 222), Mestre Cobra Mansa destaca ainda a maior importância que passa a ser dada à musicalidade nesse processo:

Começa a haver uma ascensão e os angoleiros começam a se conscientizar da importância da capoeira angola. Inclusive, o modelo

¹⁹⁷ Atualmente a realização de eventos com oficinas de capoeira com os mestres antigos se tornou habitual nos grupos de capoeira angola e é uma fonte de renda para a maioria dos mestres. Sobre a organização e atuação do GCAP nos anos 1980 e 1990, ver Araújo [Mestra Janja] (2015).

¹⁹⁸ Segundo depoimento de Mestre Cobra Mansa a Magalhães (2012, p. 139-140), participaram também desses eventos, inovadores em seu formato, lideranças religiosas dos candomblés de Angola, como Makota Valdina; pesquisadores das línguas banto do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA); e intelectuais norte-americanos que traziam uma perspectiva “afrocêntrica”, como John Lewis, Daniel Dawson e Kenneth Dossar. Ver também Araújo (2015, p. 66-70) e Tamplenizza (2017, p. 111 e seguintes).

de capoeira angola dessa época começa a influenciar as pessoas que fazem outros estilos de capoeira. Passam a colocar três berimbaus, a prestar mais a atenção na música, nesse olhar para a história.

A relação da capoeira com o engolo também passou a ser tematizada nas letras de algumas cantigas. Talvez o exemplo mais evidente seja a ladainha a seguir, que narra epicamente a história da capoeira sob esta perspectiva¹⁹⁹:

Capoeira é uma arte
que o negro inventou
foi na briga de duas zebras
que o n'golo se criou
chegando aqui no Brasil
capoeira se chamou

Ginga e dança que era arte
em arma se transformou
para libertar o negro
da senzala do senhor

Hoje aprendo essa cultura
para me conscientizar
agradeço ao Pai Ogum
e à força dos Orixás, camará...

Essa música é ainda presente nas rodas de capoeira angola. Conforme observou-me um capoeirista, sua intenção ao cantá-la é chamar a atenção para a origem africana da capoeira, mesmo conhecendo as discussões atuais sobre o engolo. É fundamental, assim, perceber a dimensão performativa que esse tipo de canto engendra diante das tentativas de apagamento das matrizes africanas que historicamente a capoeira enfrenta, bem como as formas utilizadas pelos cantadores pra intervir nessa disputa.

Em 1986 é fundada por Mestre Renê Bittencourt a *Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro* (Acanne), outro grupo que se voltaria intensamente para o fortalecimento da capoeira angola no período. Magalhães (2012, p. 156) argumenta que o protagonismo do GCAP teria criado uma nova hegemonia dentro do próprio campo angoleiro.²⁰⁰ Mais

¹⁹⁹ De acordo com Downey (2005, p. 66), a música foi elaborada no âmbito de uma atividade do GCAP, nos anos 1990.

²⁰⁰ De acordo com Assunção (2005): “O que distinguia o GCAP de outros grupos de capoeira existentes não era apenas seu estilo, mas também sua postura política. ‘Encorajado e informado em parte por um pequeno quadro de estudantes afro-brasileiros bem-educados e politizados, Mestre Moraes emergiu como porta-voz de uma ala radicalmente crítica e politicamente eloquente do renascimento angoleiro’. O GCAP, compreendendo a si mesmo como parte do Movimento Negro, denunciou veementemente o racismo e procurou usar a capoeira como meio de combater a discriminação. (...) O sucesso do GCAP, tanto em termos de moldar o seu próprio estilo quanto de transmitir a sua mensagem, lançou um pouco de sombra sobre outros grupos que contribuíram igualmente para a ‘revitalização’ e a reinvenção da capoeira Angola.

distante do centro da cidade e dos círculos intelectuais baianos, a Acanne começa a promover, na região da Fazenda Grande, ações de valorização dos mestres, sobretudo aqueles que pertenciam a outras linhagens da capoeira angola (não pastinianas), as quais traziam também outras estéticas de jogo²⁰¹, e em certo sentido se mostravam menos polarizadas politicamente com a capoeira regional. Ainda no final dos anos 1980, foi realizado um movimento para a criação da *Associação Brasileira de Capoeira Angola* (ABCA), que seria registrada oficialmente no início da década seguinte, com a finalidade de articular politicamente angoleiros de diversos grupos. Foi também nesse contexto que a quase totalidade dos grupos de capoeira angola aboliu a utilização dos “cordéis”. Atualmente, capoeiristas de outros estilos ainda utilizam este sistema, o qual é visto pela maioria dos angoleiros como emblemático da esportivização da capoeira.

Em 1988, João Reis observava: “Agora, principalmente na Bahia, a cultura negra, com sua celebração exuberante da vida, tornou-se uma nova forma de se fazer política, renovando um velho projeto de liberdade” (Reis, 1988, orelha do livro). Como argumenta Mestra Paulinha, participante do GCAP no período, a luta contra a esportização e a folclorização levou a capoeira angola a se articular com outros movimentos culturais e consolidar a sua afirmação como cultura negra e popular ao longo dos anos 1980 e 1990 (Barreto, 2005 e 2016). É interessante perceber que tanto a forte oposição estabelecida pelo GCAP à ascensão da capoeira regional quanto os contrapontos feitos no interior da capoeira angola que atribuíam certa ortodoxia àquele grupo tinham por base o resgate da sabedoria dos antigos mestres. Esse processo de revitalização da capoeira angola colocou novamente no centro a questão da ancestralidade, empreendida tanto pela valorização dos antigos mestres e capoeiras do passado quanto pela afirmação da origem africana da capoeira.

Na Bahia, outros mestres da velha guarda continuaram ou retomaram o ensino de capoeira Angola de acordo com suas próprias concepções, o que muitas vezes poderia se afastar substancialmente do que o GCAP tentou estabelecer como ortodoxia da Angola.” (p. 184-185).

²⁰¹ Conforme argumentaria Mestre Renê: “Esses caras conseguiam viajar o Brasil e o mundo mostrando a capoeira angola, mas na verdade mostravam o jogo deles. E se começou a exigir que todo mundo jogasse igual, e que usasse [uniforme] amarelo e preto. Foi aí que começou as brigas, com os angoleiros tentando mostrar o contrário” (Magalhães, 2012, p. 161). O trabalho de Magalhães é o primeiro a dedicar uma atenção mais aprofundada ao papel que outros grupos desempenharam, para além do GCAP, nesse processo e ao protagonismo da ACANNE em estabelecer um contraponto ao movimento gcapiano.

Assim, foi a partir dos anos 1990 que a África, e especialmente Angola, emergiu como temática de um conjunto significativo de músicas de capoeira, bem como as referências a divindades religiosas do panteão afro-brasileiro. O mesmo pode-se dizer de músicas homenageando mestres de capoeira angola famosos como Pastinha e Waldemar ou, como é bastante comum atualmente, a criação de ladainhas em que o compositor reverencia o seu próprio mestre. Nesse sentido, analisando os registros fonográficos da capoeira, ganham destaque os primeiros CDs do GCAP, lançados na década de 1990.

O primeiro CD do grupo, *Capoeira Angola From Salvador, Brazil*, foi gravado em 1996 pela gravadora *Smithsonian Folkways Recordings*, na cidade de Washington (Estados Unidos)²⁰², com curadoria e direção do etnomusicólogo Anthony Seeger. O disco traz uma ladainha composta e interpretada por Mestre Moraes dedicada a Mestre Pastinha, intitulada *História de Mestre Pastinha* (f. 8). Muitas cantigas tradicionais da capoeira tratam de Besouro, Pedro Mineiro e outros capoeiras de um passado mais distante, como abordado no capítulo anterior. Na capoeira regional, uma ladainha em homenagem a Mestre Bimba foi gravada por Mestre Eziquiel, em seu LP de 1989 (f. 5). Na capoeira angola, a ladainha de Mestre Moraes foi o primeiro registro que pude encontrar de uma música tratando de um mestre específico:

Tamanho não é documento
isso eu posso lhe provar
meu mestre bateu de sola
num crioulo de assombrar

Apesar de muito baixo
nunca levou prejuízo
ele disse pro Diabo
de ajuda não preciso

Essa peleja se deu
na ladeira da Lapinha
entre o Diabo malvado
e o meu mestre Pastinha

Essa história meu colega
ele que contou pra mim
no lugar que eles brigaram
nunca mais cresceu capim, camarada...

A homenagem a Mestre Pastinha segue com a participação do Mestre João Grande no disco, no qual canta a ladainha *Iê, maior é Deus* (f. 13), interpretada pelo seu mestre no

²⁰² Sobre o disco: <https://folkways.si.edu/grupo-de-capoeira-angola-pelourinho-from-salvador-brazil/african-american-music-latin-world/album/smithsonian>

histórico LP de 1969. A gravação de João Grande inclui ainda dois corridos, um de domínio público e outro de autoria própria, este intitulado *Vou-me embora* (f. 16), conforme segue:

Vou-me embora, vou-me embora
vou-me embora pra Angola

A música já teve algumas regravações²⁰³ e hoje em dia pode ser considerada parte do repertório da capoeira angola, uma vez que é observada com frequência em rodas de diferentes grupos e linhagens. Até onde pude verificar, esse é o primeiro registro de uma música que tem Angola como tema na capoeira. Isso não significa, certamente, que essa ou outras músicas abordando a mesma temática não fossem cantadas anteriormente, mas é bastante provável que em muitas rodas, sobretudo em regiões mais distantes da Bahia, esse tipo de canto somente tenha entrado no repertório dos angoleiros após a gravação de Mestre João Grande. Atualmente, músicas sobre (ou com referências a) Angola e eventualmente outros países ou localidades do continente africano penetraram fortemente no repertório dos angoleiros, de modo que dificilmente uma roda de capoeira angola seja realizada sem que esse tipo de cantiga esteja presente. Vejamos alguns exemplos:

Capoeira veio de Angola
não veio da Bahia não
(Mestre Boca Rica, s/d, f. 8)

sou angoleiro
que veio de Angola
(D.P.)

Se da Bahia eu me cansar
vou-me embora pra lá
pra Luanda
(Mestre Moraes. GCAP, 2003, f. 6)

Em muitas músicas, o termo *Angola* pode também se referir à capoeira angola ou manter sua significação em aberto entre a prática dos angoleiros e o país africano, jogando criativamente com essas possibilidades. É o que parece fazer Mestre Moraes na gravação da cantiga a seguir (1999, f. 1):

Angola ê ê
Angola ê, Angola (coro)

²⁰³ CD do João Grande (2001) e Nzinga (2007).

No balanço de Angola ê ê
 vou-me embora pra Angola, Angola
 (D.P.)

Como se pode perceber nos exemplos acima, grande parte das músicas que tratam de Angola traz a ideia, já presente no corrido de Mestre João Grande, do retorno à África. Às vezes, esse propósito pode ser expresso em referência à grande travessia do Atlântico, como no canto a seguir:

Por cima do mar eu vim
 por cima do mar eu vou voltar
 (D.P.)

O mar como um espaço que propicia o reencontro com a África está presente em diversos cantos das culturas de matriz africana. Em *O mar e o mato* (Edufba, 1998), Martin Lienhard apresenta um estudo dos *mambos* (cantos rituais) da religião dos *congós*²⁰⁴ cubanos conhecida por *palo monte*, a qual compartilha diversas referências com as religiões afro-brasileiras de matriz banto, como o candomblé angola. Muitos desses cantos rituais se referem à *kalunga*, um conceito bastante complexo que guarda a ambivalência fundamental entre o mar e a morte, dando nome também a uma *nganga*, como se chamam as entidades cultuadas em *palo monte*. Lienhard observa que “*kalunga* – o mar – não pode deixar de aludir ao momento (histórico) da separação, à travessia, ao tráfico atlântico. No mar moram os espíritos dos mortos que nele se afogaram durante a travessia” (p. 49). O autor cita também, nesse sentido, uma cantiga dos congados estudados por Gomes e Pereira (2000) no quilombo dos Arturos, em Minas Gerais:

Ei Calunga me leva
 pra minha terra

Robert Slenes (1992) afirma que, em várias línguas de matriz banto, *kalunga* adquire o significado de “mar” (p. 53). E, entre os escravizados falantes dessas línguas nas américas,

kalunga também significava a linha divisória, ou a “superfície”, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; portanto, atravessar a *kalunga* (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície

²⁰⁴ Grupos de ascendência bantu na América Latina e no Caribe.

reflexiva como a de um espelho) significava “morrer”, se a pessoa vinha da vida, ou “renascer”, se o movimento fosse no outro sentido. (p. 53-54)

De acordo com o pensador congolês Bunseki Fu Kiau (Santos, 2019, p. 22), entre os povos *bantu-kongo* (ou *bakongo*), *kalunga* é um conceito cosmológico relacionado à origem do mundo:

O mundo, [nza], tornou-se uma realidade física pairando em kalunga (água interminável dentro do espaço cósmico), metade emergindo para a vida terrestre e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual. Kalunga, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos. Kalunga tornou-se também a ideia de imensidão [sêse-le/wayawa] que não se pode medir; uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, [n'kîngu-nzâmbi] o princípio deus-da-mudança, a força que continuamente gera.

Em *O GCAP tem dendê* (1999), segundo CD do grupo, Mestre Moraes encerra o disco (f. 9) com a adaptação de um dos mambos cubanos descritos por Lienhard, no qual intercala versos na língua original com versos em português, e inclui um corrido louvando *Sarabanda*, “o guerreiro ‘congo’ por excelência, semelhante ao orixá Ogum” (Lienhard, p. 58). Cantigas como essa, valendo-se de expressões linguísticas bantas, são recorrentes nas criações de Mestre Moraes desde então, como se pode conferir nos discos posteriores do GCAP. Também encontramos nesse repertório referências aos cultos de matriz iorubá, sobretudo em evocações aos orixás, característica presente em muitos corridos de capoeira nas últimas décadas. Alguns mestres, a exemplo de Mestre Renê, costumam ainda prestar reverência aos orixás no canto da louvação, logo após a ladainha que abre a roda. Muitas vezes uma mesma cantiga pode ainda fazer referência a entidades de diferentes tradições de matriz africana. Lewis (1992, p. 181) afirma que durante o seu trabalho de campo, no início dos anos 1980, eram raras as referências a entidades do candomblé nas músicas de capoeira, e fornece o seguinte exemplo:

Ê, ogunhê
Ogum é Tata
de malembe

A cantiga é também um ponto para Ogum na umbanda e atualmente é bastante presente nas rodas de capoeira angola.²⁰⁵ Durante um evento realizado em Porto Alegre pela

²⁰⁵ A cantiga foi gravada pela cantora Rita Benedito (2009)

Áfricanamente, em 2018, no qual esta música foi cantada, Mestre Janja explicou que a titulação “Tata” originalmente se aplica a inquices, e não a orixás (como Ogum). Assim, no grupo Nzinga a música é cantada evocando *Roxi* (inquice do candomblé angola, equivalente ao orixá Ogum no candomblé de nação ketu):

Á Roxi ê
Roxi é tata
de malembe

O grupo Nzinga, formalmente nomeado *Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Bantu no Brasil*, fundado em 1995 por Mestre Janja (que participou ativamente do GCAP nos anos 1980), concebe a capoeira como expressão cultural de matriz banto e possui vínculo institucional com a *Casa dos Olhos do Tempo*, terreiro de candomblé de nação Angola liderado por Taata Mutá Imê. Mestre Janja lembra que uma grande parte do repertório tradicional da capoeira vem dos cultos aos caboclos e afirma que “os aspectos de musicalidade da capoeira são alguns dos que mais nos permitem pensar a capoeira dentro do legado da cultura banto no Brasil” (em consonância com o que afirmam as pesquisas de Mukuna, Kubick e Pinto abordadas no Capítulo 5). De acordo com a mestra, a reafirmação da ligação entre a capoeira e o candomblé angola é um projeto político do grupo, e uma das formas que o grupo utiliza pra fazer isso é através da musicalidade, incorporando ao repertório do Nzinga cantigas dos cultos cantadas em línguas bantas²⁰⁶:

a gente vem fazendo isso há um tempo. No primeiro CD nosso nós gravamos *Nkosi Biolê Sibiola / Eme kajamungongo*²⁰⁷, que significa “O guerreiro sorri quando vence / é ele que me protege” [Nzinga, 2007, f. 10]. Depois a gente veio gravando *Tiyende Pamodzi* [Nzinga, 2017, f. 3], que é uma música muito bonita, e que ela é feita em várias línguas dos povos moçambicanos. E ela se constitui numa espécie de um hino político da independência de Moçambique. E tem uma coisa muito singela, que é como se dissesse assim: “quando todo mundo estiver pulsando num único coração...”, como uma forma propositiva de construção de luta.

O título do segundo CD do grupo, *Capoeira de Abrigação* (2017), explicita esta íntima relação entre a capoeira e o candomblé. O termo “abrigação” foi adotado por Taata Mutá

²⁰⁶ Esse fenômeno, como já referido anteriormente, foi abordado por Diniz (2010).

²⁰⁷ O primeiro verso dá nome à música e foi copiado do encarte do CD do grupo. Para o segundo foi utilizada a grafia conforme citada em vários sites e coleções de músicas de capoeira encontrados na internet e no cancionário registrado por Barcellos (1998, p. 37).

Imê, que canta em duas faixas no disco, para referir-se ao que geralmente se refere como “obrigação” nos candomblés. “Então a gente usou esse termo um pouco querendo chamar a atenção disso também, da capoeira, o canto da capoeira sobretudo, como um elemento de conexão com o sagrado. E pra nós isso é muito sério”, explica Mestra Janja.

Em 2019, Mestre Moraes anunciou outro projeto que chama a atenção para a africanidade da capoeira: o lançamento de um CD gravado junto com a *Escola de Capoeira Angola Okupandula*, na cidade de Luanda, grupo do qual é o mestre orientador. O disco, significativamente intitulado *Kalunga*, inova ao ser composto integralmente por músicas cantadas em línguas africanas. E sobretudo por se tratar, em grande parte, de cantigas de capoeira de domínio público ou músicas de autoria de Mestre Moraes já gravadas em discos anteriores que foram traduzidas para as línguas tradicionais angolanas (*kikongo*, *umbundo*, *kimbundo* e *ngola*, todas elas de matriz banto). Em entrevista concedida ao canal *Escutaê Comunidade* (2020), o mestre afirma que este é um desejo antigo, em continuidade com a sua busca pelas línguas africanas nas músicas de capoeira, ressaltando o lado político do disco, que foi concebido enquanto um “movimento de descolonização” – “porque a primeira coisa que o colonizador faz é evitar que você, colonizado, fale a sua língua”, argumenta.²⁰⁸

A TRADIÇÃO DAS INVENÇÕES

A música parece ser um lugar privilegiado para se pensar a invenção na capoeira. Este é um tema caro à capoeira angola, uma vez que ela surge da afirmação das raízes africanas da capoeira em meio a uma disputa política contra uma série de inovações que pretendiam elevá-la ao status de esporte nacional. As inovações propostas especialmente por Mestre Pastinha, principal expoente da capoeira angola nesse processo, com frequência são

²⁰⁸ Entrevista concedida por Mestre Moraes ao canal *Escutaê Comunidade*, janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iCixAyZJER8&t=10s>

Conforme explica Mestre Moraes: “A minha ideia, gravando esse CD com um grupo de capoeira lá em Angola, exatamente em Luanda, é pensando em mais um processo, dentro de Angola, de descolonização. (...) Então a cultura, especificamente a língua como um elemento de colonização... porque a primeira coisa que o colonizador faz é evitar que você, colonizado, fale a sua língua. Esse processo de gravar um CD de capoeira em línguas autóctones é um processo inverso ao de colonização. (...) Me entristece chegar em Angola e ver as pessoas cantando capoeira em língua portuguesa.”

tomadas sob a ideia de “invenção da tradição” desenvolvida pelo historiador inglês Eric Hobsbawm (2008). Essa abordagem teve início com a pesquisa realizada por Letícia Reis (2000), que propõe analisar o surgimento dos estilos angola e regional como duas propostas modernas para a capoeira, aspecto que era geralmente atribuído apenas à última. Reis estabelece, assim, como o seu objetivo principal “desvelar o processo de invenção da tradição da capoeira baiana” (p. 77). Segundo a autora, esse processo elegeu a capoeira da Bahia como o signo da pureza, em detrimento da capoeira carioca, que permaneceu associada aos malandros e desordeiros do início do século. Esse processo seria, assim, “resultado de uma disputa política aguerrida pela hegemonia da pureza da tradição negra no país” (p. 81-82), o que a leva a concluir que “é nos silêncios da tradição inventada da capoeira baiana que está inscrita a memória da capoeira carioca” (p. 95).

Em geral, o conceito de invenção da tradição costuma ser utilizado de modo quase autoexplicativo, sem dar muita atenção a alguns pressupostos implícitos ao seu desenvolvimento por Hobsbawm. Ele tem sido mobilizado para destacar um conjunto de práticas que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, buscando “estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (p. 9). O passo fundamental é considerar que a relação com este passado ocorre através de “uma continuidade bastante artificial” (p. 10). Assim, a análise desse processo costuma apelar para algum tipo de desvelamento, qual seja a demonstração dessa artificialidade. As transformações que marcaram a institucionalização da capoeira angola, mas também a retomada, nos anos 1980, da afirmação sistemática da sua africanidade – especialmente a mobilização da narrativa sobre o engolo, interpretada como “mito fundador” – podem conduzir apressadamente a esse tipo de interpretação. Entretanto, a contraface desse tipo de abordagem pode ser a deslegitimação dos grupos que as empreendem, e por isso não se deve perder de vista o risco de subestimar o jogo de forças em que eles acontecem.

Mais do que isso: Marshall Sahlins (2004) argumenta que a ideia de “invenção da tradição” costuma ser operada seletivamente. Para o autor, “o rótulo acadêmico ‘invenção’ já sugere artifício, e a literatura antropológica transmite, com demasiada frequência, a impressão de um passado meio falsificado, improvisado para fins políticos” (p. 5). Entretanto, Sahlins argumenta que as tradições inventadas do Renascimento, na

busca de recuperar valores greco-romanos, nunca são tomadas sob esse rótulo. Sua crítica é implacável:

O que mais se pode dizer disso, senão que algumas pessoas sempre tiram a sorte grande histórica? Quando são os europeus que inventam suas tradições – com os turcos às portas – trata-se de um renascimento cultural genuíno, o início de um futuro de progresso. Quando outros povos o fazem, é um signo de decadência cultural, uma recuperação factícia, que não pode produzir senão simulacros de um passado morto. (p. 6)

A forte reverberação das ideias de Hobsbawm nas ciências sociais parece ter sido guiada pela sedução de detectar invenções insuspeitas que emerge quando a ideia de “invenção” é articulada com a de “tradição”. Mas na maioria das vezes isso ocorre sem levar em conta que a formulação da ideia de “invenção das tradições” de Hobsbawm pressupõe em si mesma a invenção de uma ideia específica de tradição.²⁰⁹ Inclusive, ela com frequência é empregada entre aspas pelo autor e acompanhada de alguma expressão para ressaltar a sua abrangência restrita, como: “a ‘tradição’ no sentido a que nos referimos” (p. 11). Mas qual sentido?

O principal ponto a destacar é a distinção realizada por Hobsbawm entre as categorias “tradição” e “costume”. A partir disso, a tradição é definida pela *invariabilidade*, enquanto “o ‘costume’, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente” (p. 10). E ainda: “o ‘costume’ não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais” (*idem*). Essa distinção já sugere bastante cautela quanto ao seu uso para o contexto de grupos que pensam as suas práticas sob a ideia de tradição, pois supõe que a tradição, para ser inventada, não pode ser inventiva. Mas Hobsbawm vai além, excluindo ainda do escopo das “tradições inventadas” aquelas “convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume”, e também as normas de natureza pragmática e “as ‘regras’ reconhecidas dos jogos ou de outros padrões de interação social” (p. 11).

²⁰⁹ Basta observar que com muita frequência a referência a Hobsbawm é apenas indicada, e raras são as citações que ultrapassam as primeiras páginas nas quais ele introduz a ideia de invenção. Assim, talvez possamos falar de uma invenção da “invenção das tradições segundo Hobsbawm” que precisa ser averiguada.

Dessa forma, parece um tanto problemático tomar a capoeira angola como a expressão de uma “tradição inventada”, nos termos de Hobsbawm, se estes aspectos não forem observados. É importante ressaltar que o autor elege como fenômenos privilegiados de análise sobre as “tradições inventadas” aqueles associados à emergência do Estado-nação: nacionalismo, símbolos nacionais etc., e o aparato conceitual desenvolvido é, naturalmente, bastante afeito a esse tipo de análise.²¹⁰ Assim, as manipulações realizadas pelo Estado para “inculcar certos valores e normas de comportamento” com a afirmação da capoeira enquanto esporte nacional não podem ser tomadas no mesmo plano das práticas insurgentes e das propostas forjadas pelos movimentos de resistência contra a captura desta arte por uma narrativa de viés nacionalista, que se articularam sob o rótulo de *capoeira angola*.²¹¹

Esse ponto se torna ainda mais relevante se pensarmos que a capoeira foi alçada, durante o Estado Novo, de crime previsto no código penal a símbolo de exaltação da identidade nacional. Não faria muito sentido imaginar que a continuidade em relação ao espírito obstinado da capoeira de outrora devesse ser buscada na passividade diante de transformações sociais tão marcantes para a sua prática. A descriminalização da capoeira é o ato ilocutório por excelência que altera fortemente as regras do jogo. O alerta de Hobsbawm de que “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a ‘invenção das tradições’” (*idem*, p. 16) deveria importar aqui, seja lá o que o autor compreenda por tradições genuínas. Isso não significa argumentar em favor de qualquer tipo de pureza: ao contrário, trata-se de, conforme propõe Roy Wagner em *A invenção da cultura* (2010, p. 77), “afirmar a realização espontânea e criativa da cultura humana”. Nessa perspectiva, o título do livro de Wagner não demanda apenas a compreensão de que toda a cultura é inventada, mas, sobretudo, que a cultura é também o lugar da inventividade. Isso significa que é nas tramas operadas por cada grupo social que as invenções precisam ser compreendidas e não sob o único viés de uma relação

²¹⁰ A inadequação de se aplicar este conceito para a capoeira angola sem ressalvas quanto à diferença entre estes contextos foi também apontada por Macedo (2004, p. 62).

²¹¹ Um exemplo interessante, nesse sentido, é a análise de Jurema Werneck (2020, p. 49-50) a respeito de como o samba foi objeto de invenção das tradições por agentes externos a essa cultura na construção do Estado-nação brasileiro.

artificial com o passado à medida que isso se torna conveniente para a manipulação política.

Não se trata de ignorar os usos circunstanciais que são feitos de narrativas sobre a transmissão de uma tradição purista, por vezes quase imaculada, a exemplo de algumas interpretações sobre os vínculos entre a capoeira e o engolo. Mas elas precisam ser compreendidas em conjunto com outras práticas discursivas e não discursivas operadas no cotidiano dos capoeiristas e não como um véu que as recobre (e sob o qual o pesquisador espiaria). É preciso tomar a constelação como um todo. Nesse sentido, outro risco que a orientação pelo desvelamento da invenção das tradições abarca é superestimar a importância dada pelos grupos a elementos que caracterizam a invenção que se procura explicitar. É justamente essa a crítica que Abib (2017) endereça a Reis (2000), quando ressalta que a autora privilegia os aspectos relacionados à esportivização e desconsidera a existência de “uma tradição que traz, como marcas indeléveis, a ancestralidade de uma cultura e uma religiosidade com traços africanos muito definidos, que são as características principais dessa manifestação” e que não impedem que ela seja “dinâmica e se recri[e] constantemente” (Abib, 2017, p. 151).

A afirmação recorrente da capoeira como filosofia de vida, que faz com que a própria vida seja afirmada como um jogo na grande roda do mundo, pode nos ajudar a perceber a performatividade para além das rodas de capoeira. O que acontece se olharmos para os discursos sobre a africanidade que emergiu nas cantigas da capoeira angola (e também fora delas) sob o ponto de vista dos atos performativos, se nos voltarmos para as forças ilocutórias desses versos? Se recusarmos encarar os discursos sobre a tradição como descrições tão somente constatativas? Em outras palavras, pode-se tomar o canto de versos como “*capoeira veio da África / africano quem nos trouxe*” não apenas como quem descreve um acontecimento histórico específico, mas também pela evocação afetiva de forças capazes de intervir no jogo que se realiza na arena pública das disputas sociais. Nessa perspectiva, estaria em jogo menos “inculcar valores” do que performatizar um lugar de enunciação onde a capoeira não precisasse ser pensada dissociada de suas raízes africanas e sob os critérios esportivos a que estaria subordinada nas narrativas nacionalistas.

8) SÃO BENTO CHAMOU

Fossem quais fossem a verdade ou as consequências das dificuldades individuais e do panorama racial, a música insistia que o passado podia nos assombrar, mas não nos amarrar. Ela exigia um futuro – e recusava-se a ver o passado como “... um disco riscado sem outra perspectiva além de repetir o mesmo sulco e nenhum poder na terra conseguiria levantar o braço da vitrola”.

(Toni Morrison, 2009, p. 10)

Sendo a capoeira uma expressão cultural que teve emergência no seio de grupos cujos direitos mais básicos foram negados sistematicamente e que tiveram seus discursos historicamente silenciados sob diversas formas de opressão, a crítica social sempre esteve presente na sua música. Esta é, na verdade, segundo Abdias Nascimento (2016, p. 204), uma característica geral da arte desenvolvida na diáspora africana:

A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista.

Assim, sempre atentos às relações sociais na pequena e na grande roda, um viés político já se fazia notar nas vozes dos velhos cantadores da capoeira. Muitos cantos denunciavam a desigualdade social e o preconceito que se voltava para as camadas sociais em que a capoeira era praticada. Uma das primeiras ladainhas gravadas que se tem conhecimento foi aquela cantada por Mestre Bimba para os registros de Lorenzo Turner em 1940, apresentada no capítulo 5, cujos versos foram extraídos, com uma inversão criativa, do cordel de Leandro Gomes de Barros, e na qual o cantador contrasta a pobreza do seu pai – trabalhador incansável que professava a sua fé – com as condições do vizinho que “enricou sem trabalhar”. Vejamos alguns exemplos extraídos das primeiras cantigas documentadas por Manoel Querino (1916) e Édison Carneiro (1938) – descrições em

textos, de cantadores anônimos – e das gravações realizadas por Lorenzo Turner (1940-1940):

Marimbondo, dono de mato
Carrapato, dono de fôia,
Todo mundo bebe *caxaxá*,
Negro Angola só leva fama
(Querino, 1955, p. 76)

Amanhã é dia santo,
Dia de Corpo de Deus
Quem tem roupa vai na missa,
quem não tem faz como eu
(Carneiro, 1975, p. 13)

No tempo que eu tinha meu dinheiro
camarada me chamava de parente
hoje o meu dinheiro acabou
meu camarada me chama de valente
(Juvenal, 1940; Carneiro, p. 13)

Quando eu era pequenino
minha mãe já me dizia
que não fosse em capoeira
capoeira não é bom
desordeiro e o valente
lá no alto da coroa
(Mestre Cabecinha, 1940, f. 7)

Vou-me embora pra Bahia
vou subir de avião
quem tem dinheiro assobe
quem não tem não sobe não
(Mestre Cabecinha, 1940, f. 3)

Estes versos não aparecem nas respectivas fontes como cantigas específicas de capoeira, são em sua maioria quadras populares utilizadas em variações do solista, algumas ainda ouvidas nas rodas de capoeira angola hoje em dia. Em seu conjunto, estão em consonância com alguns versos e adágios encontrados em registros até a década de 1960 que triunfaram no repertório da capoeira, como *no céu vai quem merece / na terra vale quem tem* e a ideia corrente de um “mundo enganador”. Assim, a inflexão política observada na discursividade musical da capoeira angola a partir dos anos 1980 não deve ser entendida nos termos da emergência de algum tipo de tomada repentina de consciência, mas como um reflexo das novas articulações sociais que possibilitaram que a criação

musical irrompesse como uma esfera pública alternativa para as questões que se encenavam no campo político-cultural. Nesse sentido, Mestre Cristina argumenta que

a capoeira sempre teve conectada com o contexto social e político, isso faz parte da constituição da capoeira, né? Da existência dela. Só que as questões, a forma como tudo é colocado e abordado vai mudando ao longo do tempo, vai se modificando. Não só os temas, mas a maneira como você se reporta aos temas. Então, nós temos avançados nessas discussões todas, temos avançado, pensado, repensado sob diversas óticas diferentes, sobre as questões de ser mulher, de ser mulher negra, de ser negro na sociedade e isso acaba se refletindo também dentro da capoeira. (...) Assim como ela expressa a sua religiosidade, assim como ela expressa os seus sentimentos às vezes numa letra de corrido ou de ladainha, como ela expressa o seu cotidiano de trabalho, ela expressa também a sua inserção social e política. (...) Inclusive, também, num certo sentido, de trazer a temática, principalmente a temática racial, ainda que em alguns momentos talvez isso não tenha sido expresso da melhor maneira possível, mas sempre presente nas letras. Se a gente for pensar nos corridos mais antigos, na conexão desses corridos com toda a cultura negra do entorno, o samba de roda, o coco, sei lá, diversas expressões, né? As cantigas de terreiros sempre tiveram presente. Então pensar na questão da negritude é uma coisa que sempre teve presente na capoeira.

Conforme Leroi Jones (1963) mostrou para o caso do *blues*, as transformações musicais não podem ser compreendidas à parte das reviravoltas sociais que atravessam o povo que as empreende. No capítulo anterior, voltei-me para a trama histórica na qual a origem africana da capoeira passou a ser elaborada sistematicamente pelos compositores da capoeira angola. Neste, procuro compreender como as criações musicais passaram a colocar em jogo a elaboração discursiva de questões relacionadas ao racismo e, posteriormente, às discussões de gênero, temáticas que têm sido centrais nas performances musicais da capoeira angola no século XXI.

*

Os diversos atravessamentos do movimento de afirmação visceral das matrizes negras da cultura baiana ocorrido a partir de meados dos anos 1970 com as pautas do Movimento Negro recém instituído marcariam significativamente a musicalidade da capoeira a partir dos anos 1980, momento em que o Brasil vivia o período de abertura democrática, após duas décadas de regime militar. No início da década, as rodas já davam sinais da

influência que as questões que vinham sendo pautadas exerceriam no repertório da capoeira angola nos anos seguintes. Lewis (1992), que realizou trabalho de campo em Salvador e no Recôncavo Baiano entre 1981 e 1983, vivenciando a capoeira junto a uma grande variedade de grupos, observa como algumas transformações importantes ocorriam nas letras das músicas de capoeira no período:

Ainda, algumas canções mais recentes tentam se limitar aos temas tradicionais da capoeira ou reinterpretar esses temas em termos de um mito recém-emergente. Por exemplo, nenhuma das cantigas mais antigas se refere, até onde eu sei, à vida nos quilombos ou ao Zumbi de Palmares. Como a lenda da origem da capoeira nessas repúblicas de resistência é tão popular hoje em dia, apesar da escassez de evidências (epistêmicas) históricas, várias canções recentes surgiram celebrando o Zumbi e sua época. Atitudes em relação aos escravos fugitivos nas canções mais antigas de capoeira, no entanto, estão longe de serem celebradas, como demonstra essa velha ladainha:

Riachão arrespondeu
 não canto com nego desconhecido
 ele pode ser escravo
 andando por aqui fugido

(Lewis, 1992, p. 177)

Dentre os principais objetivos do MNU no momento da sua fundação estava o combate à ideologia dominante que se negava a reconhecer o racismo constituinte da sociedade brasileira em nome de uma pretensa “democracia racial”. Nesse sentido, propunha-se um resgate da história da resistência negra no Brasil, das revoltas escravas às formações dos quilombos, da qual os ativistas do MNU se colocavam como continuadores no combate à discriminação racial.²¹² A longa resistência empreendida pelo Quilombo de Palmares na Serra da Barriga, no estado do Alagoas, sob a liderança de Zumbi dos Palmares, assassinado em 20 de novembro de 1695, se tornaria o símbolo emblemático desta luta. A data que marca o aniversário da morte de Zumbi foi então escolhida para celebrar o Dia Nacional da Consciência Negra. A figura de Zumbi é celebrada por muitos grupos de capoeira angola. Em Porto Alegre, cidade em que foi articulada a proposta de eleger o dia 20 de Novembro como símbolo de luta antirracista pelo poeta Oliveira Silveira, nos anos

²¹² “Os escribas da historiografia oficial comprometida com os interesses das elites dominantes, afirmam que os negros africanos eram dóceis e servís e se submeteram passivamente à escravidão. Pelo contrário, vamos constatar na história do negro brasileiro uma série de movimentos insurreições, revoluções, rebeliões, de luta dos negros africanos contra o regime da escravatura no Brasil. (...) A história do negro no Brasil é uma história de luta. São quase 500 anos de luta, de resistência contra a escravidão, o racismo, a opressão e a exploração” (MNU, 1988, p. 54, citado em Pinho, 2003, p. 317).

1970, Mestre Churrasco criou, ainda nessa década, o grupo Zumbi dos Palmares (posteriormente Associação de Capoeira Angola Zumbi dos Palmares – ACAZUP).

A construção dessa contranarrativa da resistência negra coloca também em discussão a narrativa oficial da abolição da escravatura, em 1888, pelas mãos um tanto benevolentes de uma princesa. Apregoada como a concessão da liberdade plena para o povo negro, a narrativa dominante desconsiderava as lutas que a precederam e as duras condições nas quais os “libertos” foram lançados à própria sorte nos dias que se seguiram àquele ato formal. Nessa perspectiva, as exaltações ao dia 13 de maio e à figura da Princesa Isabel, encontradas inclusive em muitos versos das expressões culturais de matriz africana, passam a ser questionadas como a celebração de uma falsa abolição, a exemplo da controvérsia gerada entre os ativistas do MNU e os mestres de capoeira descrita no capítulo anterior. Esse debate tem seu ápice no ano de 1988, em função do centenário da abolição, quando muitas ações foram propostas por lideranças políticas e culturais negras em todo o Brasil.

Foi também nos anos 1980 que a cultura *hip-hop* se estabeleceu no Brasil, a partir das periferias de São Paulo. Num paralelo com esse movimento, a música da capoeira angola viveria uma inflexão política em certa medida equiparável ao processo que ocorreu com o rap no final dos anos 1980, com a introdução do que o músico Afrika Bambaataa chamou de “quinto elemento” do hip-hop (juntamente com DJ, MC, break e grafite): o conhecimento. De acordo com Travis Gosa (2015, p. 27), a proposta de Bambaataa, que foi também o criador da designação “hip-hop”, previa “a mistura afro-diaspórica de consciência espiritual e política projetada para empoderar membros de grupos oprimidos”. No Brasil, a crítica social e antirracista do rap ganhou destaque com os *Racionais*, que se consolidou como o principal grupo do gênero nos anos 1990, atingindo o ápice em 1997 com o emblemático disco *Sobrevivendo no Inferno*. Conforme observa Ricardo Teperman (2015, p. 27),

Se a partir do fim dos anos 1980 o rap tendeu a se politizar, particularmente no que diz respeito às várias e perversas formas de desigualdade social e racial, nos anos anteriores as letras de rap não tratavam especialmente desses temas. Nem por isso o gênero deixava de ser um forte estruturador de movimentos pela valorização da identidade negra.

A observação também é válida para a capoeira, embora, como argumentei, a crítica social não estivesse ausente das suas letras nos períodos anteriores. Mas foi nessa época que, juntamente com a afirmação das raízes africanas da capoeira, a elaboração discursiva das desigualdades raciais e sociais que assolam o país passa a fazer parte do repertório da capoeira de forma significativa.²¹³ Talvez a música mais influente nesse sentido, até os dias atuais, seja a ladainha *Rei Zumbi dos Palmares*, de autoria de Mestre Moraes²¹⁴, que abre o primeiro disco do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), lançado em 1996:

A história nos engana
diz tudo pelo contrário
até diz que a abolição
aconteceu no mês de maio
a prova dessa mentira
é que da miséria eu não saio

Viva vinte de novembro
momento pra se lembrar
não vejo em treze de maio
nada pra comemorar
muitos tempos se passaram
e o negro sempre a lutar

Zumbi é nosso herói
de Palmares foi senhor
pela causa do homem negro
foi ele quem mais lutou
apesar de toda luta
o negro não se libertou, camará

Mais do que a abertura do disco, pode-se considerar que com esta ladainha Mestre Moraes inaugura, junto ao GCAP, uma obra musical consistente, marcada pela contestação política e afirmação da ancestralidade africana, que influenciaria fortemente o mundo da capoeira angola. Seja pelo repertório ou pela forma singular de cantar algumas músicas tradicionais, a influência da musicalidade do GCAP é notável na maioria das rodas de

²¹³ Muitas músicas modernas, se comparadas com os registros antigos citados acima, apresentam um contraste semelhante ao que Carvalho aponta entre alguns os cultos afro-brasileiros (como umbanda, congo e caboclos) e as pautas do MNU: “Todos esses cultos sincretísticos (que são, obviamente, instituições coletivamente projetadas para produzir novas sínteses culturais) criam um espaço rico para expressar os dilemas da etnicidade negra; por outro lado, eles fazem um grande esforço ritual para deixar esse problema sem resposta. Nesse sentido, sua estratégia simbólica e política é o oposto dos novos movimentos negros, que querem definir, afirmar e, se possível, resolver de uma vez por todas, de acordo com linhas ideológicas explícitas. (1993, p. 9)”.

²¹⁴ Mestre Moraes é uma das maiores referências como cantador e compositor da capoeira angola e teve o CD *Brincando na Roda* indicado ao *Grammy Award 2004* na categoria melhor álbum de World Music Tradicional.

capoeira angola da atualidade. A ladainha acima é com bastante frequência cantada em eventos realizados durante as celebrações do Dia Nacional da Consciência Negra, em que muitos grupos costumam ser convidados por escolas e instituições culturais para a realização de atividades envolvendo rodas de capoeira. Também nos trabalhos acadêmicos sobre a capoeira, é um dos exemplos mais recorrentes para expressar o viés político da sua música.

No ano de 1995 se completaram 300 anos do assassinato de Zumbi dos Palmares. Uma grande marcha organizada pelo Movimento Negro Unificado foi realizada em Brasília, unindo mais de 30 mil ativistas e intelectuais de todo o país que denunciavam o racismo brasileiro e, sobretudo, exigiam ações de reparação, marcando significativamente a luta antirracista no país²¹⁵. No encarte do disco, lançado no ano seguinte, um breve texto assinado por Mestre Moraes, intitulado “*Zumbi Vive!*”, presta homenagem ao líder quilombola por ocasião do tricentenário da sua morte, afirmando a continuidade entre a luta encabeçada por Zumbi dos Palmares e a atuação dos velhos mestres de capoeira:

Em muitos sentidos, nós continuamos a enfrentar os mesmos inimigos hoje em dia. Os descendentes dos africanos, vivendo em diferentes lugares, estão ainda aspirando a uma posição de completa cidadania, lutando para que um dia o sistema que foi construído sobre o sequestro, estupro, tortura e trabalho forçado dos africanos venha a reconhecer a igualdade de direitos dos seres humanos, incluindo-se aí os netos e netas dos escravos. Para o GCAP, Zumbi simboliza a luta por estes direitos que foram adquiridos pelo povo afro-brasileiro junto com a sua contribuição para a construção do Brasil. Para o GCAP, Zumbi vive, juntamente com aqueles que lutaram a favor dos mesmos ideais como os mestres de capoeira Pastinha, Bimba, Valdemar, Cobrinha Verde, Canjiquinha, Bobó e outros.

Cada estrofe da ladainha *Zumbi Rei de Palmares* termina com a denúncia da condição social que se perpetua sobre a população negra e atinge o próprio cantador, o qual toma por base a sua própria miséria para refutar a narrativa dominante sobre a abolição, afirmando-se como mais um continuador do legado de Zumbi na luta contra a opressão. É importante ressaltar que críticos da historiografia que trata da “substituição” da mão de obra escrava pela imigrante no pós-abolição predominante até os anos 1990 apontam para o apagamento, em muitos sentidos, da figura do “negro sempre a lutar” naquele período.

²¹⁵ O ato foi tema do documentário *Marcha Zumbi dos Palmares*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K8IPjx_Z_wQ&t=10s.

Conforme argumentam Mattos e Rios (2004, p. 170), “com a abolição do cativo, os escravos pareciam ter saído das senzalas e da história, substituídos pela chegada em massa de imigrantes europeus”. Assim, a fragilidade na argumentação de uma transição inexorável do trabalho escravo para o trabalho livre no Brasil é apontada por Silvia Lara em um importante artigo de 1998²¹⁶, onde afirma:

apoiada em explicações economicistas ou em dados demográficos, a literatura sobre a transição não conseguiu, até hoje, dar foros de cidadania a milhares de homens e mulheres de pele escura que construíram suas vidas sob o signo da escravidão e, principalmente, de uma liberdade que, embora conquistada, nunca conseguiu ser completa. (Lara, 1998, p. 38)

A história nos engana, e aqui o alerta é dos historiadores. Desse modo, a autora chama a atenção para a necessidade de se levar em conta as diferentes noções de liberdade e trabalho livre em jogo a partir das ações de escravizados e libertos no período e recuperar “o sentido da luta secular pela cidadania empreendida por homens e mulheres de pele escura que, mesmo cativos, lutaram para ser e foram sujeitos de sua própria história” (p. 38). A história da capoeira e de outras culturas negras é muito rica em revelar essas experiências de criação de espaços de liberdade onde uma população reprimida podia se expressar, em corpo e verbo. Nessa perspectiva, as palavras dos cantadores expressam muito do protagonismo desses sujeitos na sua própria história.

Certamente a afirmação da negritude na capoeira e a participação na luta antirracista não eram atividades restritas aos angoleiros, e tampouco um processo linear. No disco de Mestre Eziquiel – um dos grandes cantadores da capoeira regional, e que tinha aproximação com os angoleiros –, por exemplo, gravado em 1989, o mestre dedica uma ladainha à Zumbi, que *transformou sua vida em sangue / em busca da liberdade*, e um corrido à Princesa Isabel, que *com uma pena e um papel / acabou com o cativo*. Já a trajetória de Mestre Miguel Machado, líder do grupo *Cativo Capoeira*, fundado nos anos 1970 em São Paulo, onde o mestre se encontrava radicado, é marcada pelo ativismo. Mesmo defendendo a prática esportiva da capoeira, a negritude sempre foi pautada pelo grupo *Cativo*, que inclusive criou novos critérios de graduação para os alunos, introduzindo cordéis com as cores dos orixás, em oposição à graduação utilizada pela

²¹⁶ Popinigis e Terra (2019) apontam como esse artigo delineou uma agenda de pesquisa sobre o tema.

Federação Paulista de Capoeira, baseada nas cores da bandeira do Brasil.²¹⁷ No início dos anos 1980, ele migra para Porto Alegre, onde funda um núcleo do grupo e permanece desenvolvendo o seu trabalho por alguns anos, retornando em seguida à Bahia, em busca de aproximação com a capoeira angola. Na capital gaúcha, Mestre Miguel é considerado o principal responsável pela introdução das discussões sobre negritude entre os capoeiristas da época.²¹⁸ Em 1995, Mestre Miguel lançou o LP *Tributo a Zumbi 300 anos*.

No Rio de Janeiro, Mestre Toni Vargas, do grupo Senzala, é considerado um dos grandes compositores da capoeira moderna. A ladainha a seguir, intitulada *Dona Isabel*, é uma das suas criações mais conhecidas:

Dona Isabel, que história é essa
de ter feito abolição?
de ser princesa boazinha
que libertou a escravidão?

Eu tô cansado de conversa
tô cansado de ilusão
abolição se fez com sangue
que inundava este país
que o negro transformou em luta
cansado de ser infeliz

A abolição se fez bem antes
e ainda há por se fazer agora
com a verdade da favela
e não com a mentira da escola

Dona Isabel chegou a hora
de se acabar com essa maldade
de se ensinar aos nossos filhos
o quanto custa a liberdade

Viva Zumbi nosso rei negro
que fez-se herói lá em Palmares
viva a cultura desse povo
a liberdade verdadeira
que já corria nos quilombos
e já jogava capoeira

A ladainha foi incluída no CD do Mestre João Pequeno (2001, f. 5), um dos mais antigos alunos de Mestre Pastinha e grande referência da capoeira angola, gravado em 2000 com o discípulo Alex Muniz, passando a fazer parte também do repertório de muitos

²¹⁷ Ver artigo de Letícia Reis (2013) sobre a capoeira em São Paulo.

²¹⁸ Ver depoimento de Mestre Miguel para o projeto Angola Poa: expressões da capoeira angola em Porto Alegre, disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC2j2jSQ-duV1ATGfYzo6Ufg/videos>

angoleiros. Para ressaltar a continuidade dos efeitos da escravidão após 1888, a gravação de Mestre Toni Vargas, no disco *Liberdade* (2007, f. 1) traz a leitura prévia, pelo compositor, do já referido artigo 402 do Código Penal de 1890, que criminalizou a prática da capoeira no Brasil por quase cinco décadas. O mestre assim explica o processo de criação desta ladainha, ainda nos anos 1980²¹⁹:

eu acreditava como todo mundo que a Princesa Isabel tinha feito a lei e que, enfim, romanticamente, os escravos tinham sido libertos. E depois eu descobri que não era bem assim. Eu tive acesso à escola, eu batalhei pra isso e consegui. E eu queria falar isso pros meus amigos que não tinham acesso ou que tinham muito menos acesso do que eu: “pô, cara, não é bem assim”. A gente tá lá: “*salve a Princesa Isabel, ora meu Deus / que nos livrou do cativo*”, mas teve muita gente que morreu, teve muito nego que lutou, teve muita história, teve muito ouro carregado no cabelo, teve muita batida de candomblé, teve muito orixá envolvido, muito tambor, muita luta política, muita capoeira, muita cabeçada na cara, navalhada... E daí veio a [música] “Dona Isabel”. Aí que bom que depois que eu fiz alguém chegou e perguntou: “Pô, cara, por que você falou isso, mestre? Por que você falou isso, Toni? Por que você falou isso?”. E eu falei: “Porque eu descobri que não foi bem assim!”, né? E o movimento negro começava um movimento realmente consistente aqui no Rio de Janeiro, eu me lembro, e eu queria colaborar. Queria que as pessoas entendessem isso sem tá usando uma linguagem formal, acadêmica, que às vezes é expulsiva de uma galera que não teve chance de tá na escola.

A ladainha coloca em jogo o racismo estrutural com que o sistema educacional brasileiro compactua “ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes”, conforme observa Silvio Almeida (2018, p. 51). É interessante observar que Toni Vargas cita, em contraponto à sua criação, a mesma música cantada por Canjiquinha, em 1980, no *Primeiro Seminário Regional de Capoeira* (contrapondo-se aos jovens do MNU), e aponta o seu próprio processo de compreensão da trama histórica da abolição como motivação para compor a ladainha, ainda nos anos 1980, enquanto uma forma de ativismo.²²⁰ Os seus versos

²¹⁹ Depoimento de Mestre Toni Vargas, em 2012, para o canal *Abeiramar.tv*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k2SXsTGi6Bo> (acesso em março de 2021).

²²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k2SXsTGi6Bo> (acesso em 02/07/2021). A explicação do mestre parece, à primeira vista, entrar em paradoxo com a letra da música, uma vez que ele afirma a vontade de compartilhar a sua descoberta sobre o processo da abolição em 1988 com os amigos que não tiveram o mesmo acesso que ele à escola, uma compreensão que contrastava com a narrativa oficial que era sustentada, segundo a ladainha, pela “mentira da escola”. Entretanto, na explicação acima, Toni Vargas parece se referir à sua formação acadêmica, tendo em vista outro depoimento concedido pelo mestre: “A música ‘Dona Isabel’ é dos anos 80, e foi exatamente por esse tempo aí, que eu estava fazendo minha pós-graduação, que eu tinha terminado a universidade, que eu comecei a me dar conta de que, na

questionam a benevolência da Princesa Isabel e o efeito do ato formal da abolição ao mesmo tempo em que evocam Zumbi dos Palmares como símbolo da luta ainda em voga por uma libertação integral, replicando as objeções apresentadas pelo MNU às narrativas oficiais, de forma semelhante ao que ocorre na ladainha de Mestre Moraes. E tanto em *Dona Isabel* como em *Rei Zumbi dos Palmares* a narrativa oficial é contestada pela incapacidade de trazer a cidadania efetiva para aqueles que foram libertados e seus descendentes (a verdade da favela).

Há ainda outro ponto importante a destacar na ladainha de Mestre Toni Vargas, que diz respeito às múltiplas concepções de liberdade que os seus versos expressam: a) a liberdade jurídica, com a abolição 1888, que o compositor não chega a desconsiderar categoricamente, como faz Moraes, mas reivindica o protagonismo negro, cujo sangue inundou o país; b) a liberdade pela qual ainda se luta no presente com a pauta antirracista (a abolição “por se fazer agora”), uma vez que a abolição formal não a estabeleceu plenamente; c) a “liberdade verdadeira” experimentada nos modos de organização autônomos dos quilombos (a abolição que “se fez bem antes”, através das fugas). Em todas elas, de alguma forma, está atuante a capoeira em sua “ânsia de liberdade”. Assim, voltando às observações de Silvia Lara, desde os anos 1980 muitos cantadores vêm deliberadamente confrontando versões dominantes e se colocando como protagonistas da própria história, num momento em que esses questionamentos passavam ao largo de muitos espaços formais de discussão. Conforme argumentava Lara (1998, p. 28), “quando os historiadores se reúnem para discutir os movimentos sociais no Brasil, raramente pensam em quilombos ou insurreições escravas”.

Essas duas ladainhas são apenas exemplos, talvez os mais contundentes, de músicas que expressam discursivamente a continuidade entre o poder escravista e a forma como o poder se exerce atualmente sobre a população que descende daqueles que foram submetidos ao primeiro.²²¹ Essa continuidade costuma ser afirmada com frequência pelos

realidade, a escola contava uma história a partir do ponto de vista do opressor. E eu comecei a buscar, por outras fontes, que não eram muitas na época, inclusive do movimento negro, que se iniciava no Rio de Janeiro, e que havia outras questões, outra forma de contar essa história, se ela fosse contada a partir de um outro viés, né, que era do oprimido, do negro, daquele que ficou à margem da história.” (Mestre Toni Vargas, *apud* Quadros, 2017, p. 75).

²²¹ A atualidade dessas composições é explicitada pela escalada autoritária que passou a orientar o governo brasileiro nos últimos anos através do desmantelamento de políticas públicas voltadas para as questões

capoeiristas, muitas vezes por meio da performance dessas músicas em eventos públicos, como as celebrações do Dia da Consciência Negra. A cada 13 de maio, é comum também que capoeiristas compartilhem versões dessas ladainhas nas suas redes sociais em protesto ao calendário oficial. Mestre Curió, discípulo de Mestre Pastinha, é bastante provocador nesse sentido, conforme depoimento no filme *Paz no mundo camará* (2012)²²²:

Você acha que já acabou a escravidão? Não tem mais na pele, mas tem na caneta. Às vezes você é usado, na democracia, nos poderes, nas classes sociais que alisaram o banco da ciência, acham que pode lhe dobrar, acham que pode lhe corromper. No “caô caô”, na conversa bonita. Tanto prova que o que é que saiu aí há um bom tempo? E dizer que o cara só tinha condições de ensinar a capoeira se ele fosse professor de educação física ou então se ele tivesse cursado a universidade. Uma falta de respeito muito grande, porque a capoeira não nasceu dentro da universidade. Tão preocupado com uma aposentadoria pro velho mestre de capoeira? Tão preocupado com um plano de saúde para o mestre ou para a sua família quando ele não puder mais ensinar? O sistema tá preocupado com isso?

A criação de um plano especial de aposentadoria para os velhos mestres é uma das principais demandas dos capoeiristas para as políticas de salvaguarda da capoeira empreendidas pelo IPHAN. Esta é, inclusive, uma das recomendações constantes no

raciais, tendo à frente da Fundação Palmares – instituição historicamente comprometida com o combate à discriminação racial, que tem por finalidade “promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira” – o presidente Sérgio Camargo, que em diversas oportunidades protagonizou a negação da existência do racismo na sociedade brasileira, ironizando publicamente a luta antirracista. Numa dessas ocasiões, ofendeu os integrantes do Movimento Negro chamando-os de “escória maldita” e chegou a se referir nomeadamente à capoeira: “Eu não vou querer emenda dessa gente aqui. Para promover capoeira? Vai se ferrar”. No dia 13 de maio de 2020, foi publicado no site da Fundação, em notória provocação ao Movimento Negro, artigos afirmando o protagonismo da Princesa Isabel na Abolição e tecendo críticas a Zumbi dos Palmares, sem preocupações com fundamentá-las teoricamente (os quais foram excluídos em seguida, mediante decisão judicial). Em resposta, ativistas e militantes lançaram nas redes sociais uma campanha pelo uso da hashtag *#falsaabolição*. Neste dia, muitos capoeiristas compartilham vídeos com diferentes versões e performances das ladainhas acima em suas redes sociais (uma dessas performances, reunindo diversos ativistas, pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=-egE9moW8Kk>).

Fontes consultadas (acessos em março de 2021): Lei nº 7.668, de 22 de agosto de 1988, que institui a Fundação Palmares (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7668.htm); Notícia sobre as ofensas do presidente da Fundação Palmares ao Movimento Negro e às culturas de matrizes africanas: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/movimento-negro-e-escoria-maldita-diz-sergio-camargo,c40ff8b50aac1fa2ed55593eabee7e8aj1um9xrw.html> ; Notícia sobre a publicação dos artigos no site da Fundação Palmares: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/saiba-quem-foi-zumbi-dos-palmares-novo-pivo-da-guerra-cultural-bolsonarista.shtml>; Nota oficial da Fundação Palmares sobre a retirada dos artigos: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/2020-06-01-Nota-P%C3%BAblica-sobre-a-decis%C3%A3o-judicial-que-solicita-a-retirada-de-artigos-do-site-da-FCP.pdf>.

²²² Filme realizado pela Associação Cultural Eu Sou Angoleiro (ACESA) e Atos Central de Imagens, com direção de Carmen Abreu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yr-fQ6vMuFI>

inventário elaborado pelo órgão em 2007 para o registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio imaterial (Iphan, 2007, p. 94). As políticas de salvaguarda são compreendidas como uma forma de reparação aos capoeiristas diante do legado de um passado de escravização e criminalização da capoeira impostas pelo Estado²²³. Nesse sentido, compreendo que as constantes referências dos mestres à continuidade da escravidão não deve ser entendida metaforicamente e sim como a afirmação da persistência real dos seus efeitos sobre a vida dos descendentes da população escravizada. No lugar da chibata, do castigo público e espetacular aplicado aos capoeiras escravizados no século XIX e retratado na litografia de Briggs, as consequências nefastas do descaso e negligência do Estado em garantir uma vida digna aos velhos mestres. Mestre Boca Rica, com a leveza que lhe é peculiar, afirma, ao cantar o adeus ao seu mestre: “*mas para ele / a morte foi alforria...*”.

Em junho de 2019, em Porto Alegre, capoeiristas de diversos grupos avançavam com os berimbaus empunhados em meio a uma passeata que levou uma multidão às ruas para protestar contra o anúncio de uma reforma no sistema previdenciário, uma medida interpretada como a imposição de condições precárias de trabalho e a supressão do direito a uma aposentadoria digna. Dentre as músicas cantadas, esta me pareceu bastante significativa:

Trabalha nego
nego trabalha
trabalha nego
pra não apanhar

O canto era puxado pela liderança de um quilombo urbano que há anos luta por reconhecimento. Em frente ao grupo, a bandeira tricolor do pan-africanismo e uma extensa faixa onde se lia: “Reforma da previdência é genocídio”. Somente um ouvido muito simplório poderia vislumbrar nessa cantiga, assim entoada, a rememoração nostálgica de um passado distante. A música, ao estabelecer um elo com a escravidão, denunciava a tentativa de submissão dos corpos a uma autoridade que perpetua a lógica escravocrata. *Trabalha nego / nego trabalha...* O canto nas ruas marcava justamente a

²²³ O tema da patrimonialização da capoeira e os processos de registro e salvaguarda realizados pelo Iphan foram temas de vários trabalhos antropológicos. Ver, dentre outros, Braga (2017) e Vassallo (2012).

continuidade da luta pela libertação e a recusa de serem subjugados por um poder que não se afirma mais publicamente “na pele”, mas, sorrateiramente, “na caneta”, como bem elaborou Mestre Curió. Nessa perspectiva, o que as ladainhas acima elaboravam discursivamente era aqui performatizado: a expressão de quem vive na vida cotidiana a incompletude da abolição.

Conforme argumenta Sueli Carneiro (2005), a política de abandono a que uma parcela da população é constantemente submetida situa o racismo brasileiro sob a esfera do *biopoder*. Este conceito foi desenvolvido por Michel Foucault para designar a emergência de um novo tipo de poder estatal que acompanha a explosão demográfica e a industrialização europeia na segunda metade do século XVIII, quando o controle da população se torna um problema político (taxas de natalidade, mortalidade etc). É, portanto, uma nova tecnologia que se exerce sobre o coletivo, ao contrário dos poderes disciplinares que se inscrevem sobre o corpo, ao nível do detalhe (como a disciplina militar), estudados anteriormente pelo autor. Essa virada *biopolítica* inverte a lógica do poder da teoria clássica da soberania: enquanto o soberano detinha o direito de vida e morte dos cidadãos, ou, nos termos do autor, exercia o poder de fazer morrer e deixar viver, o exercício do biopoder ocorre pela regulamentação da vida, por tecnologias de normalização da sociedade, e se caracteriza sobretudo pela capacidade de *fazer viver e deixar morrer* (2005, p. 294). Trata-se de um modo de exercício do poder que tem como fundamento o racismo, pois só pode vigorar introduzindo um recorte entre aqueles que devem ter sua vida protegida e regulada pelo Estado e aqueles que devem ser deixados morrer. Nas palavras de Foucault, numa sociedade em que o biopoder é operante, “a raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida” (p. 306). Tirar a vida aqui compreende não somente o assassinio direto, mas também as múltiplas formas de sua ocorrência indireta, como a exposição de grupos à morte ou a riscos mais elevados de mortalidade.

Para Achille Mbembe (2016), “uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica” (p. 130) foi a escravidão. Nesse sentido, temos no Brasil o que Abdias Nascimento (2016, p. 79-82) chamou de “mito do africano livre”, referindo-se ao fato de que aqueles escravizados que não tinham mais condições de manter a capacidade produtiva considerada satisfatória durante a escravidão (idosos, inválidos etc) eram

“libertados” pelas classes dirigentes sem o auxílio de quaisquer meios que permitissem sua subsistência. “Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo” (p. 79), denuncia. Para o caso brasileiro mais recente, configurariam tecnologias de biopoder as mortes maternas evitáveis e as violações médicas aos direitos de reprodutibilidade que acometem sobretudo as mulheres negras, conforme observado por Carneiro (p. 78-87), ou a condenação de uma parte da população à miséria, para retomar a ladainha de Mestre Moraes.

Na fala de Mestre Curió, a pedra de toque para operar o recorte entre aqueles a quem se deve fazer viver ou deixar morrer, o instrumento pelo qual o racismo se exerce, é o saber acadêmico. Seu alvo repousa sobretudo nas diversas tentativas de regulamentação da capoeira que tem como efeito, na avaliação dos angoleiros, em sua maioria, a sujeição do saber dos mestres e educadores capoeiristas a órgãos externos de fiscalização, como os conselhos de educação física. Esta é uma disputa que teve início no final dos anos 1990 com a criação dos conselhos federal e regionais de educação física (CONFED/CREF) e que tem por base os diversos esforços praticados ao longo do século XX de enquadrar a capoeira enquanto prática esportiva (Fonseca e Vieira, 2016; Costa, 2007). O contraponto a essas investidas reducionistas foi articulado, sobretudo na capoeira angola, a partir da afirmação da capoeira como cultura (Barreto, 2005), articulando-se com as ideias de arte e filosofia de vida, o que ganhou respaldo legal com a patrimonialização em 2008. Maria Eugênia Dominguez (2010) ressalta a centralidade que a presença da música assume ao conferir à capoeira certa “artisticidade” que torna insustentável sua redução à categoria de esporte, desempenhando papel fundamental para o registro da roda de capoeira como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Nessa perspectiva, Mestre Cobra Mansa lançou um questionamento muito oportuno, e com a ironia necessária, à exigência de diploma de educação física que se tentou imputar aos profissionais da capoeira: por que não se exige um diploma de músico?

E também aqui a música foi protagonista ao comentar criticamente o “em jogo” nesta disputa da grande roda, como nesta ladainha de Mestre Camaleão²²⁴:

²²⁴ Vídeo do Mestre Camaleão cantando disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sm-rSVFbvSE>

Andam dizendo por aí
que uma lei já se formou
pra regulamentar a capoeira
isso é coisa de doutor

Quem elaborou essa lei
capoeira não jogou
capoeira nasceu no gueto
e o mundo já ganhou
a capoeira está livre
desse sistema opressor

Para ser bom capoeira
não precisa ser doutor
todo o mestre é doutorado
nessa arte meu senhor

A ideia da ciência como uma prática social privilegiada capaz de produzir “a única forma de conhecimento válido” faz parte do “velho paradigma” que durante muito tempo orientou as práticas científicas, conforme argumenta Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 82), não obstante sua notória vigência em diversas esferas. Esse processo de desqualificação do conhecimento do Outro em nome de um saber dominante está expresso no que o autor compreende por *epistemicídio* (p. 83), outro conceito fundamental que Sueli Carneiro articula para compreender as formas de dominação racial no Brasil (Carneiro, 2005, p. 96-124). A autora retoma este conceito do sociólogo português ampliando-o para pensar o racismo brasileiro. Carneiro compreende a ideia de epistemicídio de modo a englobar “um processo persistente de produção da indigência cultural” (p. 97) cujos reflexos se fariam sentir sobretudo nas condições de acesso e permanência das pessoas negras ao sistema educacional.²²⁵ A análise da autora ajuda a compreender a força e a permanência tão duradoura do mito da democracia racial e da versão oficial da abolição contada “pelo contrário”, a versão da “princesa boazinha”. Mas a face mais perversa do epistemicídio ressaltada pela autora reside na evidência de que “não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes” (p.

²²⁵ “Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (Carneiro, 2005, p. 97).

97). Nessa perspectiva, é nos incessantes processos de hierarquização dos sujeitos e seus efeitos sobre o povo negro que se assenta a ideia de continuidade entre modernidade e escravidão e também por onde passa a régua racista do biopoder.

No campo da antropologia, um conceito mais ou menos equivalente, porém mais amplo em seu recorte, foi desenvolvido algumas décadas antes no contexto da violência exercida sobre as populações indígenas sul-americanas: o conceito de *etnocídio*. Este foi definido por Pierre Clastres como “a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição” (2011 [1974], p. 78-79). Assim como o conceito de epistemicídio, o etnocídio também se define em distinção à ideia de *genocídio*, outra forma de violência que atinge os coletivos indígenas, mas que implica a eliminação física de um grupo específico: “o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”²²⁶. Clastres distingue ainda essas duas atitudes pela natureza do tratamento que é reservado à diferença em cada caso:

O espírito, se se pode dizer, genocida quer pura e simplesmente negá-la. Exterminam-se os outros porque eles são absolutamente maus. O etnocida, em contrapartida, admite a relatividade do mal na diferença: os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, que lhes é imposto. A negação etnocida do Outro conduz a uma identificação a si. (p. 79)

Nesse modo de negação pela imposição da identidade Clastres percebe uma característica fundamental da forma pela qual o Estado se relaciona com a diferença nas culturas ocidentais: “se toda cultura é etnocêntrica, somente a ocidental é etnocida”, afirma (p. 81). De onde conclui que “o etnocídio é o modo normal de existência do Estado” (p. 85). É nesse sentido que Viveiros de Castro (2017) sustenta que a estratégia dominante nos governos brasileiros, incluindo a esquerda progressista, sempre foi “transformar índio em pobre”, sob a ideia um tanto irônica de que “um dia ele deixará de ser indígena e atingirá o invejável estatuto de cidadão” (p. 4). Essa forma de reduzir a diferença a uma categoria estatística, conforme observa, tem sido o tratamento primordial dispensado pelo Estado a todo o tipo de minoria.

²²⁶ Enquanto o epistemicídio se distingue do genocídio por ter como alvo a produção do conhecimento (episteme), o etnocídio se volta, de acordo com Clastres, para a cultura como um todo. Assim, é sintomático que tanto Carneiro como Clastres apontem como a primeira instituição a conduzir essas violências contra os povos estudados, em cada caso, a Igreja.

Nessa perspectiva, o etnocídio é também uma das formas através das quais o racismo se expressa. Tenhamos como exemplo a já citada inclusão da capoeira no Código Penal da República de 1890, apenas dois anos após a abolição, em capítulo específico intitulado “Dos vadios e capoeiras”. A condenação da vadiagem ao mesmo tempo em que se adotam políticas de adoção da mão de obra imigrante, juntamente com as repressões que se seguiram às manifestações culturais de matrizes africanas, expressa uma evidente tentativa de destruição sistemática dos modos de vida da população negra no Brasil. Vale ressaltar que o termo “vadiação” consagrou-se como a forma por excelência de se referir ao jogo da capoeira. Por outro lado, a habilidade do Estado de impor a sua forma ao se relacionar com o Outro pode se expressar em ações de cunho propositivo, a exemplo dos processos de patrimonialização. Analisando as tensões em torno do registro da capoeira como patrimônio imaterial, Simone Vassallo (2012) chama a atenção para os princípios universalizantes que guiam estas políticas. Nesse sentido, a autora argumenta que “quando a capoeira é registrada como patrimônio imaterial, os capoeiristas passam a ter que se submeter a uma série de dinâmicas determinadas pelo Estado” (2012, §8)²²⁷. Assim, o acesso às políticas de salvaguarda muitas vezes requer uma adequação dos mestres e grupos a formas de organização que são exteriores à capoeira. A história de resistência da capoeira é também uma história de como os capoeiristas têm resistido às forças etnocidas ao longo da história: da redução da sua humanidade a força de trabalho à criminalização do seu modo de vida; da esportivização e tentativas de captura pelas políticas de identidade nacional à folclorização; dos esforços para regulamentação e controle à burocracia e ao abandono, todas essas são formas de exorcizar a “ânsia de liberdade” da capoeira através de mecanismos capazes de submetê-la, enquanto diferença, a uma identidade primeira que a imobiliza (é um jogo, é uma luta, uma dança...).

Mas nos anos 1970 foi o termo *genocídio* que foi articulado para qualificar a violência histórica praticada contra o povo negro no Brasil por Abdias Nascimento, com a publicação do livro *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*

²²⁷ De acordo com José Reginaldo Gonçalves (1996, p. 23), os discursos sobre o patrimônio cultural se assentam sobre a noção de “apropriação”. Tendo isso em conta, Vassallo traz uma citação do autor que reproduzo a seguir: “Apropriarmos-nos de alguma coisa implica uma atitude de poder, de controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação, implicando também um processo de identificação por meio do qual um conjunto de diferenças é transformado em identidade” (Gonçalves, 1996, p. 24).

(publicado no Brasil em 1978 pela editora Paz e Terra). Esta se tornou, assim, uma categoria importante a ser mobilizada pelo Movimento Negro. Nessa obra, Nascimento ressalta duas estratégias principais pelas quais o genocídio foi (e vinha sendo) empreendido.²²⁸ A primeira, o “branqueamento da raça”, realizado através da miscigenação baseada na exploração sexual da mulher negra e das políticas imigratórias.²²⁹ A segunda foi o “embranquecimento cultural” operado a partir de uma série de dispositivos que envolvem as forças repressivas, o sistema educacional e os meios de comunicação de massa, tendo como fundamento a ideologia da “democracia racial”. Aqui entram também as elaborações acadêmicas que tomam por base ideias como *assimilação* e *sincretismo*, as quais, conforme observa o autor, desprezam a violência sob as quais ocorrem os fenômenos concebidos sob estas categorias. O samba *Vá cuidar de sua vida*, do compositor paulista Geraldo Filme (1980, f. 4, lado B), em que tece críticas ao processo de embranquecimento das culturas negras no Brasil, dedica uma estrofe à capoeira:

Negro jogando pernada
negro jogando rasteira
todo mundo condenava
uma simples brincadeira
e o negro deixou de tudo
acreditou na besteira
hoje só tem gente branca
na escola de capoeira

No âmbito das discussões sobre racismo e apropriação cultural na capoeira, tem ganhado espaço nos últimos anos o debate sobre um fenômeno que teve início na virada do século e vem ganhando força de lá pra cá: a *capoeira gospel*. Segundo Diolino Brito (2007), que estudou a capoeira gospel no ABC paulista, muitos capoeiristas abandonaram a capoeira após aderir à religião evangélica por imposição dos pastores, e “agora vislumbram esse novo momento, maravilhados porque Deus lhes deu a oportunidade de voltarem a treinar e ainda podem orar para Jesus pela cadência contagiante do berimbau” (p. 130). Para além

²²⁸ Estas estratégias, que perpassam todo o livro, são abordadas mais detidamente nos capítulos V. *O branqueamento da raça: uma estratégia de genocídio* e IX. *O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio* (Nascimento, 2016).

²²⁹ Nascimento (2016, p. 86) lembra aqui o Decreto-Lei nº 7.967 de 18 de setembro de 1945, expedido por Getúlio Vargas em fins do Estado Novo, prevendo a regulação da entrada de imigrantes no país tendo como um dos critérios “a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”. Importante observar que esta medida foi implantada pelo governo no mesmo período em que promovia a capoeira e o samba, juntamente com o futebol, como importantes elementos da identidade nacional.

de atender a essa demanda de capoeiristas convertidos, entretanto, o autor ressalta o objetivo proselitista que a prática assume, como é expresso no depoimento, apresentado por Brito, de um dos principais líderes do movimento gospel no Brasil: “Você é o ministro, aonde a bíblia não entra o berimbau entra (...) Lá na favela, lá no meio das crianças, no meio de vários projetos por aí, a bíblia talvez vá ter dificuldade em entrar, mas a ginga vai entrar.” (p. 94).

A musicalidade é o primeiro lugar onde as mudanças são visíveis nesse processo. Brito argumenta que as melodias das músicas da capoeira são mantidas, mas criam-se novas letras nas quais “Jesus ocupa todos os lugares e estrofes” (p. 124) ou fazem adaptações nas cantigas originais, como nesse exemplo da célebre *Paranaê*:

Paranauê, paranauê, Paraná / Jesus Cristo é o senhor Paraná / Jesus Cristo é o salvador Paraná / Nós somos brasileiro Paraná / Filho de Deus criador Paraná / Vou dizer paranauê Paraná / Vou dizer em nome do senhor Paraná / O senhor é nossa bandeira Paraná / O senhor da minha Igreja Paraná / O senhor da minha confissão Paraná (p. 148-149)

Na mesma linha de Abdias Nascimento, e em consonância com muitos mestres da capoeira angola, o antropólogo e babalorixá Rodney William (2019, p. 160) argumenta que a “capoeira gospel é uma estratégia de genocídio, (...) é uma desonestidade, é uma faca de ticum cravada nas costas de um povo inteiro”. Pode-se perceber que as práticas que se concebe sob o termo genocídio tal como foi elaborado por Nascimento estão muito próximas daquelas consideradas por Clastres, no contexto indígena, sob a ideia de etnocídio. Nas últimas décadas, com a produção de dados estatísticos e pesquisas com recorte racial sobre a violência no Brasil, o conceito de genocídio passou por processos de ressignificação e ampliação, sobretudo no que se refere ao “genocídio da juventude negra” (Sinhoretto e Moraes, 2018; Gomes e Laborne, 2018).²³⁰ Assim, fala-se atualmente em genocídio principalmente para se referir à eliminação física de pessoas, e com a desastrosa condução pelo governo brasileiro da pandemia de Covid-19 que assolou o mundo em 2020, o termo caiu “na boca do povo” para se referir às centenas de milhares

²³⁰ No prefácio à edição brasileira do livro de Abdias Nascimento, Florestan Fernandes observava, em 1978: “Contra Abdias se pode dizer que essa realidade não foi, ainda, suficientemente estudada pelos cientistas sociais. Mas ela é conhecida e suas proporções não são ignoradas pelo conhecimento de senso comum, pela experiência direta de negros e mulatos pobres e por evidências de investigações parciais, que apanham uma ou outra fatia da sociedade brasileira.” (In: Nascimento, 2016, p. 20).

de mortos que o país já acumula – e que, frise-se, também distribui os riscos de forma desigual em termos raciais, conforme apontam alguns estudos realizados sobre o tema.²³¹

Conforme apresentam Nilma Gomes e Ana Laborne (2018), o extermínio da juventude negra tem sido denunciado por diversas iniciativas, como a campanha *Vidas Negras*, lançada em 2017 pelo *Sistema ONU Brasil*²³², e o termo genocídio já foi endossado por comissões parlamentares no Senado e na Câmara Federal²³³. Em 2017, o *Atlas da Violência* – publicação anual realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (IPEA), órgão vinculado ao Ministério da Economia – alertava que “jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra” (Cerqueira et al, 2017, p. 32). A edição de 2019 mostra que a situação continua se agravando (um aumento de 33% na última década analisada), enquanto os homicídios de não negros apresenta relativa estabilidade, chegando a 75,5% o percentual de pessoas negras dentre o total de mortos por homicídio ao longo do ano de 2017 (Cerqueira et al, 2019, p. 49). Em outubro de 2018, a capoeira perdeu Mestre Moa do Katendê, mestre de capoeira angola e fundador do bloco afro *Badauê*, brutalmente assassinado em Salvador na noite que seguiu ao primeiro turno das eleições presidenciais²³⁴, após divergência política com um seguidor do candidato de extrema direita Jair Bolsonaro, que sairia vitorioso no pleito com um discurso que atacava abertamente as minorias.

A gravidade da situação faz com que movimentos de jovens negras e negros se articulem em torno de slogans do tipo “Parem de nos matar” e “Reaja ou será morto”. O ponto central da análise de Gomes e Laborne é que “a morte letal de jovens negros não é causada apenas devido ao fato de serem em sua maioria pobres e viverem em situação de maior vulnerabilidade. Ela é atravessada fortemente pela raça.” (p. 6). Assim, as autoras

²³¹ Lima et all (2021).

²³² <http://vidasnegras.nacoesunidas.org/>

²³³ Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado Federal. *CPI Jovens Assassinados*. Brasília, 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpi-do-assassinato-de-jovens>; Comissão Parlamentar de Inquérito da Câmara Federal. *Relatório Da CPI – Violência Contra Jovens Negros e Pobres*. Brasília, junho de 2015. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-temporarias/parlamentar-de-inquerito/55a-legislatura/cpi-morte-e-desaparecimento-de-jovens/relatorio-final-14-07-2015/relatorio-final-reuniao-de-15-07-15>

²³⁴ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/10/08/moa-do-katende-mestre-da-capoeira-e-moco-lindo-do-badaue-e-tirado-da-roda-com-golpe-fatal.ghtml>

argumentam que a existência de uma multicausalidade não pode perder de vista a “macrocausa” do racismo para essa violência (p. 11). Nessa perspectiva, o estereótipo atribuído a esses jovens como perigosos os coloca diuturnamente sob os olhares do medo e da suspeição e, conseqüentemente, como alvos da violência arbitrária. O relato de uma mãe, trazido pelas autoras, é emblemático:

Ser mãe de um jovem negro, hoje, é uma operação de alto risco. Enquanto a mãe branca de classe média diz ao seu filho para levar o agasalho quando este sai no sábado à noite, nós, mulheres e mães negras, dizemos aos nossos filhos: cuidado com a polícia, se for parado não responda com grosseria, leve os documentos sempre, não ande sozinho. (p. 15)

Nesse sentido, é significativo perceber como algumas cantigas mais recentes da capoeira angola abordam a relação com a polícia. Ao contrário das músicas antigas, tratadas no capítulo 6, sempre marcadas pelo viés do enfrentamento, alguns corridos modernos expressam um contexto aparentemente menos hostil, onde há maior espaço para negociação, mas versam sintomaticamente sobre a recorrente atribuição de falsas acusações, como os exemplos a seguir:

papai, mamãe
nunca peguei no alheio
quando a polícia chegar
tira o meu nome do meio
(Mestre Zé Baiano, 2012, f. 4)²³⁵

seu delegado
não me prenda não
se eu contar minha história
o senhor me dá razão
(Mestre Felipe, 2003, f. 5)

Nos Estados Unidos, o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) teve origem na reação à absolvição do vigia George Zimmerman no caso Trayvon Martin – o adolescente foi morto a tiros por Zimmerman após ser considerado suspeito enquanto caminhava à noite pelas ruas da Flórida, em 2012. No Brasil, a polêmica em torno do caso inspirou o lançamento da campanha publicitária *Eu pareço suspeito?*, cujo objetivo era combater o racismo institucional a partir da desconstrução de estereótipos associados ao

²³⁵ CD *Vadiando entre amigos*, Rio de Janeiro, 2012.

sujeito negro.²³⁶ É também a suspeição que dá ares de legitimidade ao implacável genocídio da juventude negra e pobre que vem sendo denunciado por ativistas e pesquisadores como o resultado mais evidente das políticas de guerra às drogas no Brasil (Ferrugem, 2020). Através de mecanismos como os famigerados “autos de resistência”, criam-se espaços onde a lei é suspensa e nos quais a morte deixa de ser privada diante da instituição de um inimigo público a ser combatido. Assim, essa política nefasta já não pode ser vista somente na esfera biopolítica do “deixar morrer” e vem sendo pensada a partir da ideia de *necropolítica*, conceito desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2016).

Mbembe aponta para a insuficiência do conceito foucaultiano de biopoder para compreender o caso extremo das ocupações coloniais contemporâneas, nas quais aquelas situações descritas por Giorgio Agamben como *estado de exceção* adquirem caráter de permanência e se tornam regra: “o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias”, afirma Mbembe (p. 134). Assim, o autor identifica uma terceira forma de poder que se configura sob estas condições, com características singulares, e que age em conjunto com as formas de exercício de poder descritas por Michel Foucault. Essa nova configuração, que Mbembe define como *necropoder*, emerge com as situações coloniais modernas (ou “tardo-modernas”, como prefere o autor) e tem, segundo argumenta, sua forma mais bem sucedida na ocupação colonial contemporânea da Palestina. O necropoder opera sob a linguagem da guerra. Aqueles que são considerados “descartáveis” estão expostos à morte deliberada e sobre eles impera arbitrariamente o velho poder soberano de “fazer morrer”.

Conforme argumenta Silvio Almeida (2018), essa forma de poder encontra suas condições ideais de exercício nas colônias, mas não se restringe a esse contexto específico. Ao contrário, pode ser observado “dentro das fronteiras dos Estados como parte das chamadas *políticas de segurança pública*” (p. 94, grifo original), nomeadamente aquelas ações que ocorrem em espaços “onde a norma jurídica não alcança” (p. 92). Este conceito se popularizou após a morte de George Floyd em maio de 2020, nos Estados Unidos, por um policial, episódio de repercussão mundial que estabeleceu um novo marco

²³⁶ <https://www.geledes.org.br/convite-especial-campanha-eu-pareco-suspeito/>. Página da campanha na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/euparecosuspeito/>

para a luta antirracista a nível internacional.²³⁷ Nessa perspectiva, é no contexto da necropolítica que se desenrolam as lutas atuais para uma abolição efetiva, pautada pela construção de uma “autêntica democracia racial”, como preconizava o MNU em fins dos anos 1970.²³⁸ Uma abolição por se fazer agora, com “a verdade da favela”, como provoca Mestre Toni Vargas em *Dona Isabel*.

RAÇA EM JOGO

Ao mesmo tempo em que os questionamentos sobre as relações raciais influenciaram na criação de novas músicas de capoeira, emergiu um movimento de evitação de músicas consideradas contraditórias com o novo contexto em que se passou a ser pautada a luta contra o racismo a partir dos anos 1980. Isso inclui não somente cantigas como aquelas em louvação à Princesa Isabel, mas sobretudo as músicas que possuem conteúdos considerados racistas. Quando essas músicas são cantadas nas rodas, elas costumam provocar questionamentos e reações diversas, como a negativa de muitos capoeiristas em responder o coro ou o pedido para se mudar de música. Também são evitados por muitos grupos cantos que apresentam referências a situações em que o negro é aviltado, muito comuns nas músicas que abordam a temática da escravidão, por exemplo. Essa é, de acordo com Mestra Janja, uma dimensão importante de um projeto para a capoeira:

O canto, o toque da capoeira, ele indica um projeto, né? Ele indica um projeto para a própria capoeira. Um projeto de sociedade em que a capoeira é pensada atuando a partir desses elementos. Então quando eu digo [que] a gente não canta música machista, a gente não canta música sexista, e se depender de mim a gente nunca mais vai cantar música falando de escravidão... mesmo que as pessoas digam assim “ah, mas tem que falar da escravidão”. Por quê? Vocês só falam disso. Eu quero falar dos africanos livres. Eu quero que o Brasil não diga que a história dos africanos que aqui estão, a existência deles começou com a escravidão. [...] Então é um pouco disso aí, né? De evidenciar outros universos em que desestruture esses imaginários compartilhados, da

²³⁷ O vídeo de George Floyd algemado, sendo sufocado por um policial branco que apoiava o joelho sobre o seu pescoço enquanto ele suplicava, agonizante, “não consigo respirar”, em meio a uma pandemia que levava diariamente milhares de pessoas à morte por insuficiência respiratória, rapidamente viralizou nas redes sociais e desencadeou uma onda de protestos que levou multidões às ruas dos Estados Unidos e diversos outros países ao redor do mundo. Em abril de 2021, o policial foi considerado culpado e condenado à prisão. (<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-04-20/policial-que-matou-george-floyd-e-declarado-culpado-pelo-juri-em-minneapolis.html>; acesso em maio de 2021).

²³⁸ Conforme a Carta de Princípios do Movimento Negro Unificado, disponível em: <https://mnu.org.br/wp-content/uploads/2020/07/CARTA-DE-PRINC%C3%8DPIO-MNU-1.pdf> (acesso em março de 2021).

brutalidade masculina, sobretudo da brutalidade masculina negra.
 “Pega esse nego / e derruba no chão” [cantando]... o que é isso?

Esta posição tem orientado os cantadores na capoeira angola, sobretudo nos últimos anos, quando a pauta racial vem sendo amplificada pelas redes sociais e meios de comunicação alternativos, especialmente entre os angoleiros. Por outro lado, músicas que se concentram em descrever as agruras da escravidão ainda são ouvidas em muitas rodas, especialmente pelos mestres mais velhos, que tiveram sua formação anterior à emergência desse tipo de questionamento entre os capoeiristas. Como vimos no capítulo anterior, esse tipo de música irrompeu na capoeira com o advento dos shows folclóricos e sua presença na capoeira angola sempre foi menos observada, sendo que elas possuem caráter mais excepcional na discografia da capoeira angola da época.

Em 2010, o GCAP lançou um novo CD, intitulado *Meu Viver*. O disco é comemorativo dos 60 anos de Mestre Moraes e 30 anos da fundação do grupo. No texto da contracapa, o historiador Carlos Eugênio Soares afirma: “este CD vem em cheio sonorizar o novo momento que a capoeira, patrimônio imaterial do povo brasileiro, desfruta, momento nunca antes experimentado, de prestígio, visibilidade, respeito e consagração internacional”. Meses antes, quando anunciava o lançamento do álbum, Mestre Moraes afirmava que o seu objetivo principal era “a desconstrução de preconceitos contidos em algumas cantigas de capoeira que continuam sendo cantadas por praticantes desta manifestação, mesmo mestres, que não têm atentado para as subjetividades dos versos”²³⁹. Um corrido gravado pelo mestre, que traz uma nova versão – mantendo-se a mesma melodia, com pequenas adequações – para outra cantiga mais antiga da capoeira ganhou destaque e se tornou frequente nas rodas. Este compõe a sexta faixa do disco, sendo precedido por uma ladainha que, em seus primeiros versos, também constitui a reinvenção da narrativa de uma ladainha bastante antiga, cujos versos foram registrados por Édison Carneiro em rodas de capoeira na Bahia nos anos 1930. Em ambos os casos, as novas versões são feitas por meio de uma postura crítica ao tratamento dado à representação do negro nas cantigas de capoeira, conforme segue:

²³⁹ Conforme o blog do Mestre Moraes (acesso em junho de 2019): <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/2009/12/chega.html>.

	<i>Mestre Moraes (2010, f. 6)</i>	<i>Domínio Público</i>
<i>ladainha</i>	Tava lá nos pés de Ogum fazendo a minha oração, quando apareceu um negro dizendo eu sou Zumbi lutei pela liberdade sem querer ganhar troféu (...)	Tava lá no pé da Cruz fazendo uma oração, quando chegou esse nego como a pintura do cão (<i>Viva Bahia, vol. 2, 1968</i>)
<i>corrido</i>	Ele usava uma calça rasgada hoje usa um terno de linho chapéu panamá importado sapato de couro, bico cor de vinho (coro) Olha lá o nego <i>Olha o nego sinhá</i> (coro)	Por favor não maltrate esse nego esse nego foi quem me ensinou esse nego da calça rasgada camisa furada, ele é meu professor (coro) Olha lá o nego <i>Olha o nego sinhá</i> (coro)

A presença da ladainha de domínio público, acima, nas rodas de capoeira foi lembrada por Mestre Moraes, onde ele ressalta que a “figura do cão”, nesse caso, refere-se ao Diabo, “enquanto Santo Antonio é ‘protetor da barquinha de Noé’” (referência a outro corrido tradicional da capoeira angola).²⁴⁰ Ou seja, o mestre chama a atenção para o contraste de valores existente em relação a personagens negros e brancos no repertório da capoeira. Sobre a adaptação do corrido, o mestre comentaria posteriormente:

o que me chamou atenção, durante muito tempo, foi a contradição entre a letra original e o que nos têm mostrado os vários trabalhos iconográficos sobre a capoeira, os quais não nos contemplam com imagens de capoeiristas maltrapilhos; ao contrário, o que vemos são capoeiristas trajando paletó, camisa de mangas compridas e sapato, a famosa “domingueira”. Quando interessava ao produtor da imagem mostrar uma falsa imagem da capoeira para justificar “tradição”, os capoeiristas eram travestidos de personagens do século XIX, em pleno meados do século XX.²⁴¹

²⁴⁰ <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/2009/12/chega.html> (acesso em junho de 2019).

²⁴¹ *Resposta a Koji ori e outros interessados*. Texto publicado no blog de Mestre Moraes. Disponível em: <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/2010/04/resposta-koji-ori-e-outros-interessados.html> (acesso em junho de 2019).

Durante a minha formação enquanto capoeirista, na Áfricanamente, com Mestre Guto, as discussões a respeito das representações sobre o negro nas letras das cantigas sempre foram uma constante e, assim, muitas músicas são evitadas nas rodas. O mestre comenta sobre como acompanhou o surgimento dessas questões em sua trajetória de capoeirista:

a capoeira me leva ao movimento político, social. Primeiro, que a capoeira me dá o senso de negritude, eu começo a me entender como uma pessoa negra a partir da capoeira. Daí tu quer buscar respostas, né? Daí tu começa a ver: como é que eu posso me entender nesse mundo, num Brasil racista? Aí eu tenho que buscar mais informações. E quando eu começo a buscar informações que eu percebo que é importante ter um diagnóstico de entender a situação que passou, mas ficar alimentando ela não é muito inteligente, porque senão parece que tu não consegue se libertar, tu fica sempre sobre aquilo. Então vamos falar das possibilidades. Porque aquilo já tá feito, não tem como modificar. Então tu começa a parar e pensar em proposições, em ideias. Mas isso é uma caminhada que se dá atravessada, ou cruzada: dentro da militância e dentro da capoeiragem. Aí tu começa a viajar e tu começa a ouvir alguns mestres falando sobre isso. Acho que o mestre que mais falava sobre isso era o Mestre Moraes.

Mestre Guto narra um momento marcante em que participou de uma roda coordenada por Mestre Moraes, durante um evento em Porto Alegre. Ele estava acompanhado de um aluno que era “metido a cantador”:

Aí deu uma brecha e ele entrou – na roda do Mestre Moraes, o Mestre Moraes tava jogando. (...) E ele já começou: *trabalha nego, nego trabalha / trabalha nego pra não apanhar...* O Mestre Moraes deu um “iê” na hora, assim: iê! E já disse: “meu filho, o negro já trabalhou demais, deixa o negro vadiar agora. Muda essa música, canta outra música, que ele já trabalhou demais, não vamos ficar alimentando esse pensamento”. (...) Então pra algumas pessoas, quando fala “trabalha negro, negro trabalha”, como se fosse uma alusão à força do negro trabalhador. Mas também se coloca ele numa posição de que a vida do cara é só isso. Aí então isso foi uma coisa que me marcou muito. Aí a partir disso a gente começa a modificar também.

É interessante perceber como o canto teve aqui um efeito bastante distinto da ocasião em que a mesma música foi cantada em meio aos protestos que se opunham à reforma da previdência, descrito acima. Quando cantada na roda de capoeira, a cantiga pode ainda ser utilizada metaforicamente com referência ao jogo, em ocasiões em que um dos capoeiristas se sobressai em relação ao outro. Trabalhar, neste contexto, remete ao esforço necessário no jogo para compensar a desvantagem. Por outro lado, Mestre Cobra Mansa traz um exemplo significativo dos efeitos que este tipo de canto pode suscitar na roda de capoeira:

Uma vez aconteceu uma cena, cara, que eu nunca imaginei que poderia acontecer numa roda de capoeira. Lá na FICA. Uma menina estrangeira, branca, tava tocando berimbau e um menino negão, desses caras bem conscientes, aluno do Valmir, ia jogar. E aí a menina começou a cantar aquela música: *trabalha nego, nego trabalha / trabalha nego pra não apanhar* [cantando]. Ele tava no pé do berimbau, ela começou a cantar. Aí ele ficou mais um tempinho, olhou pra ela e ela continuou cantando. Ele apertou a mão do menino [o outro capoeirista ao pé do berimbau, com quem iria jogar] e saiu da roda. Eu não entendi porra nenhuma! Aí eu perguntei:

- Pô, por que você não quis jogar com o cara, rapaz?
- Ah mestre, não quero falar disso agora.
- Mas você tem algum problema com o cara?
- Não, não foi com o cara não, mestre.
- Como assim?

Aí passou, fui perguntar. Ele falou: “pô, mestre, fiquei mal. Fiquei mal demais. Quando eu comecei, que eu olhei pra cara da menina, uma menina branca olhando pra mim, falando ‘trabalha nego pra não apanhar’... pô, me senti mal com isso”. Saca? O cara falou: “não dava pra mim jogar. Simplesmente não consegui. Olhei pra cara dela, assim, ‘trabalha nego, nego trabalha / trabalha nego pra não apanhar’...”. Sabe? Se sentiu mandado, assim. E eu falei: caramba, meu irmão! eu nunca vi... assim, nunca pensei nessa música nessa concepção, nesse sentido. E ele falou: “é mestre, mas eu me senti mal”. Por outro lado, a menina cantou na maior inocência. Ela nem sabe que isso aconteceu, porque eu também não falei nada, entendeu?

Mais do que a cantiga em si, a narrativa é emblemática para mostrar a importância de se considerar o lugar de enunciação que o cantador se insere durante a performance e como este pode ser um fator importante para, retomando Austin, satisfazer as condições de felicidade de um enunciado performativo. Em outras palavras, a música leva consigo o corpo do cantador e, nesse caso, o corpo branco ressaltava o caráter imperativo dos versos, deslocando o “em jogo” que os versos performatizam e fazendo-os entrar em outro tipo de agenciamento, provavelmente não desejado pela cantadora. Outro episódio interessante nesse sentido foi narrado por Mestre Churrasco:

Aí vem a questão racial também. O cara era branco. Joginho apertado lá, né? Aí o cara começa: “*dá, dá, dá no nego / no nego você não dá*”. Bah, aí fica aquele negócio: como o cara era branco, aí o cara branco mandando dar no negro... Já olhei meio injuriado, aí já atalhei pro cara: tá me ofendendo, tá mandando dar em mim. Aí eu falei, tava injuriado aquele dia, né...

- É pra dar em quem?
 - Não, é a música...
 - Ô meu, tu tem que cuidar a música que tu canta!
- Parei a roda e dei uma letra.
- Cuidar o momento que tu canta e a música que tu canta. Tu sabe o que quer dizer essa música aí? Tu sabe o que tá falando na música?

(...) Naquela época eu prestava muita atenção e era mordido com muita música, sabe? Porque naquela época se cantava muita música ofensiva, tanto pra homem quanto pra mulher.

Nesse caso a letra da cantiga é bem mais explícita, e o cantador tem em sua defesa apenas o benefício da dúvida sobre as suas intenções. É possível apontar o fato de que a cantiga possui uma mensagem ofensiva (uma ordem para a utilização da violência) independentemente das características raciais de quem os canta, mas isso seria desprezar a força ilocutória dos versos e todo o contexto histórico que a alimenta. Conforme venho argumentando, especialmente no capítulo 2, os cantos precisam ser compreendidos em ato, e os dois casos acima ressaltam a necessidade de incluir a *recepção* na compreensão da performance, conforme propõe Zumthor (2007, p. 18), entendida como o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial”, e que suscita o “engajamento do corpo” daquele que a recebe – a paralisia, no primeiro caso; o confronto, no segundo. Dessa forma, atentos às relações que o canto pode estabelecer e às discussões que se popularizaram nos anos recentes sobre o “lugar de fala”²⁴², alguns capoeiristas têm levado em conta essas questões na escolha do repertório a ser cantado nas rodas, evitando certas músicas devido à forma como compreendem o seu pertencimento social diante das categorias de raça e gênero.

O tema também tem inspirado outros tipos de ativismo, como essa ocasião narrada por Mestre Janja:

Teve uma época que eu cheguei num evento, que tava até a Marielle [Franco], o “Vamos de Preto”²⁴³, lá em Recife. Fizemos a roda de mulheres. E aí entraram uns meninos (...) e eu comecei a cantar: *olha lá o branco / olha o branco sinhá...* Eu não inventei nada disso, eu já tinha sabido que Mestre Boca Rica fez isso num evento na Europa [risos]. Aí eu resolvi falar: *olha lá o branco / olha o branco sinhá...* Então vamos discutir isso, por que o branco não é racializado? *Pega esse branco / e derruba no chão...* Será que dá pra gente fazer isso? Então na realidade é um ativismo. É uma capoeira que se faz através de vários ativismos. Tanto os ativismos das grandes estruturas da sociedade que a gente vive, os ativismos da grande roda, como aqueles

²⁴² A forte repercussão do livro *O que é lugar de fala?*, da filósofa e ativista Djamilia Ribeiro (2017), e também as suas entrevistas e intervenções nas redes sociais, deram grande visibilidade à temática, insuflando calorosos debates nos ambientes virtuais desde o seu lançamento. De acordo com Pinheiro (2018, p. 96), que estudou o feminismo na capoeira angola, essa obra “tem tomado conta das discussões nas redes de mulheres e se expandido para dentro dos grupos de capoeira”.

²⁴³ Sobre o evento: <https://www.geledes.org.br/vamos-de-preto-negras-e-negros-sem-medo-de-mudar-o-brasil-dia-2-de-novembro/>

da pequena roda. De dizer: “olha, você consegue perceber que essa sua mentalidade, ela é contraditória a isso aqui?”.

Em capítulo anterior, já argumentei sobre a multiplicidade de interações que o canto pode mobilizar nas rodas de capoeira e como isso é explorado criativamente pelos cantadores. Aqui, a primeira coisa a destacar é a potência de que a música se investe. O efeito desse canto chamando a atenção para a atitude dos capoeiristas, reiterado pelo coro, foi provavelmente muito mais constrangedor, ao pautar a sua desfaçatez, do que seria o uso da autoridade ou o embate para conter a afronta. A racialização das suas condutas, performatizada com sabedoria pelo canto, demarca a conexão que elas estabeleciam com as opressões que o evento se propunha a discutir. Outro ponto importante é que o canto da mestra coloca em jogo a normalização da ideia de uma branquitude não racializada. Este tema foi abordado por Franz Fanon em seu clássico *Pele negra, máscaras brancas* (Edufba, 2008). Em uma passagem emblemática, o autor afirma:

Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente. (p. 106) [...] De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro (p. 107)

O quinto capítulo do livro, intitulado *A experiência vivida do negro*, de onde foi extraída a citação acima, inicia com a descrição de uma cena em que Fanon se viu diante de uma criança que se mostrava amedrontada pela sua presença. Voltando-se para a mãe, a criança exclamou: “olhe, um preto!” (p. 103). A partir desse encontro violento, e já cansado de ser “sobredeterminado pelo exterior” (p. 108), o autor discorre sobre os obstáculos que teriam sido colocados pela situação colonial às pessoas negras para pensar a si mesmo de outra forma que não a partir do seu pertencimento racial.²⁴⁴ Compreender como a racialidade se inscreve historicamente nos corpos negros deve descortinar a não racialização dos corpos brancos e a construção desses corpos, sobretudo o corpo do homem branco, como a expressão de um sujeito universal.²⁴⁵ Enquanto o grito da criança

²⁴⁴ “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais” (p. 105). E adiante: “Era o professor negro, o médico negro; (...) Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam” (p. 109). Esse é o fardo que Fanon parece recusar, em uma perspectiva antiessencialista, quando afirma: “Entretanto sou um homem, e neste sentido, a Guerra do Peloponeso é tão minha quanto a descoberta da bússola.” (p. 186).

²⁴⁵ Ao tratar dos processos que designam sob a ideia de *rostidade*, Deleuze e Guattari (1996, p. 45) consideram que o racismo europeu não procede pela exclusão de uma alteridade reconhecida como tal, mas pela avaliação dos desvios em relação a um rosto padrão, o “Homem branco médio qualquer”: “Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam

– “olhe, um preto!” – reproduz a atribuição ao corpo negro de um caráter desviante, o chamado “olha lá o branco!” na roda de capoeira, tendo em vista o contexto histórico de discriminação racial, parece denunciar justamente a recusa deliberada desse lugar. Anunciar a branquitude produz estranhamento porque subverte o padrão segundo o qual o homem branco já seria, por direito, “um homem entre outros homens”, como observou Fanon, o que tornaria redundante a sua qualificação pela cor da pele.²⁴⁶ Assim, trata-se de considerar a visibilidade para a ocorrência de um lugar racialmente privilegiado, sobre o qual não pesa a necessidade incessante de reivindicar a sua humanidade, como uma etapa importante para o ativismo antirracista.²⁴⁷ Pois, como pontua ainda Mestra Janja, “se você reconhece um espaço de privilégio e ainda segue pisando por ele, é indecência”.

TEM HOMEM E TEM MULHER

Em 2019, a Escola de Samba da Mangueira foi campeã no Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, com o enredo “História para ninar gente grande”, do carnavalesco Leandro Vieira.²⁴⁸ O samba apresentado já havia feito grande sucesso na voz da jovem negra Cacá Nascimento, então com onze anos de idade, com o lançamento de um clipe nas redes sociais. O enredo se propunha a usar os *versos que o livro apagou* para contar *a história que a história não conta*. Questionando as histórias oficiais sobre a Abolição e o Descobrimento e exaltando a cultura e personalidades negras, os versos de alguma forma retomavam um antigo enredo, que rendeu o segundo lugar à Mangueira no desfile de 1988 sob o título “100 anos de liberdade: realidade ou ilusão?”. Este samba também questionava a narrativa oficial da abolição, no ano do seu centenário, ao mesmo tempo

ser como nós, e cujo crime é não o serem.”. Veja-se, nesse sentido, como Fanon descreve a reação da mãe da criança: “Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós...” (2008, p. 106).

²⁴⁶ Da mesma forma, Carvalho (1993, p. 3) observa que “Significantes como nega, nego, crioulo, preto, mulata, preta, pretinha, neguinho, neguinha, morena (todas variantes do termo preto para denotar pessoas de cor de pele escura) são encontrados em centenas (ou mesmo milhares) de canções comerciais. Curiosamente, significantes como branco, branca (homem branco e mulher branca, respectivamente), loura (loira), são quase inexistentes”. Da mesma forma, Nestor Perlongher (1993) argumenta, sobre o uso do conceito de “identidade contrastiva” na antropologia: “fala-se de ‘identidade negra’, ‘identidade feminina’, ‘identidade homossexual’, mas muito mais raramente de uma ‘identidade branca, ocidental, heterossexual e masculina’ – é como se o dispositivo da identidade servisse para os dominadores reconhecerem e classificarem os dominados.” (1993, p. 138).

²⁴⁷ Conforme observa a filósofa e ativista Djamilia Ribeiro (2017, p. 17), um dos efeitos das teorias sobre o lugar de fala é fazer “com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem”.

²⁴⁸ Clipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>

em que exaltava a cultura negra (*o negro samba, o negro joga capoeira...*). Uma diferença, entretanto, é marcante: enquanto o enredo de 1988 glorificava Zumbi dos Palmares, como nas ladainhas abordadas acima (e como o enredo campeão naquele ano, “Kizomba, festa da raça”, da Escola de Samba de Vila Isabel), no samba de 2019 se afirmava o protagonismo feminino: *Brasil, teu nome é Dandara...* Num momento político marcado pelo avanço de pautas autoritárias e ameaças a direitos fundamentais, o enredo convocava à luta e encerrava com versos sentenciados: *Brasil, chegou a vez / de ouvir as Marias, Mahins / Marielles, malês.*

A música e o acontecimento que ela encarna são indicativos do avanço das pautas feministas, mas, sobretudo, do protagonismo que a mulher negra brasileira vem exercendo nos últimos anos. Esse protagonismo vem sendo articulado, em grande medida, a partir da retomada de trajetórias invisibilizadas pelos holofotes do racismo e do patriarcado, com significativo destaque para o lema “Nossos passos vêm de longe!”, que ganhou expressão a partir do seu uso por Jurema Werneck (2009). Na capoeira, a participação feminina cresceu muito nas últimas décadas. As trajetórias de mulheres capoeiristas vêm sendo pautadas em diversos trabalhos acadêmicos e têm sido, também, tomadas como tema de muitas ladainhas recentes.²⁴⁹ Na última década, várias mestras e contramestras foram reconhecidas na capoeira angola, aumentando significativamente a participação de mulheres nas lideranças de grupos e como convidadas nos eventos realizados por outros grupos. Atualmente, muitos eventos organizados e liderados por mulheres têm sido realizados na capoeira angola, pautando temáticas relacionadas a questões de gênero e com realização de oficinas ministradas por mestras e contramestras. Outras ações envolvendo a publicação de livros, produções audiovisuais e modos de organização por meios digitais, conectando mulheres de modo transversal aos grupos, também fazem parte do ativismo das angoleiras nas últimas décadas. Um mapeamento sobre diversas ações nesse sentido foi realizado recentemente pela pesquisadora Raquel Dantas (2020; ver também Pinheiro, 2018). Dentre as publicações acadêmicas sobre a

²⁴⁹ Dantas (2020), Barbosa (2017) e Sena (2015) são alguns dos trabalhos que abordam as trajetórias de mulheres na capoeira angola. Da mesma forma, o documentário “Mulheres da pá virada, histórias e trajetórias na capoeira”, produzido pelo Coletivo Marias Filipas (2019). Foltran (2019) e Oliveira e Leal (2009) trabalham com pesquisas em arquivo a presença de mulheres na capoeira na Bahia do início do século passado. Dantas (2020, p. 206-212) e Pinheiro (2018, p. 97-100) apresentam várias criações musicais recentes, feitas por mulheres, nas quais a temática de gênero é abordada a partir das suas trajetórias na capoeira angola.

capoeira, a temática de gênero foi uma das que teve maior crescimento nos últimos anos.²⁵⁰

Nesse contexto, ganha destaque o nome de Mestre Janja (Rosângela Araújo). Primeira angoleira a ser reconhecida como mestra, nos anos 2000, Mestre Janja se tornou a principal referência na luta por igualdade de gênero na capoeira angola. O seu trabalho junto ao grupo Nzinga inspira muitas mestras e lideranças que assumiram essa pauta como fundamental em seus trabalhos. Entretanto, ela não reivindica nenhum pioneirismo: “Porque a gente é só um contínuo. Meu tempo agora me permite um tipo de visibilidade que as mulheres lá no tempo de Pastinha não tiveram. Que outras mulheres antes não tiveram”, explica. Além de capoeirista e ativista, Mestre Janja é a principal referência intelectual nos estudos sobre gênero na capoeira, a partir do trabalho acadêmico realizado junto ao Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia, em que orienta também um número significativo de pesquisas sobre o tema.²⁵¹ Esse conjunto de trabalhos desenvolvidos dentro e fora da academia faz parte do que vem sendo chamado de “feminismo angoleiro” (Araújo, 2017 e 2021; Dantas, 2020; Pinheiro, 2018)²⁵², que a mestra assim elabora:

O *feminismo angoleiro* se apresenta como um esforço organizado das mulheres *iniciadas* na tradicional Capoeira Angola em promover o seu entendimento sobre a própria capoeira, para além de um jogo corporal, como um jogo político em que estão colocados aspectos da resistência cultural e da memória dos povos negros, ainda que não mais apenas inserida exclusivamente nos chamados “espaços negros”, bem como para além das fronteiras nacionais. (Araújo, 2021, p. 191)

É importante ressaltar que o Instituto Nzinga foi fundado em 1995, década em que o protagonismo da mulher negra começava a ganhar visibilidade (em 1992, ocorreu o *1º Encontro de Mulheres Afro-latino-americanas e Afro-caribenhas*, em Santo Domingo, na

²⁵⁰ Ver Barbosa (2005 e 2011), Araújo (2017 e 2021), Sena (2015), Oliveira e Leal (2009), Dantas (2020), Zonzon (2020), Pinheiro (2018). No último ano, vários livros dedicados ao tema (não consultados para esta pesquisa) estão sendo organizados e publicados por mulheres capoeiristas.

²⁵¹ Mestre Janja é professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia e líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM). Com expressiva produção acadêmica, Mestre Janja tem orientado uma grande quantidade de pesquisas e participado de bancas examinadoras sobre temas diversos ligados à capoeira, sendo ainda interlocutora em diversos trabalhos acadêmicos, a exemplo desta tese.

²⁵² Ver também o evento, realizado em forma de *live*, “Falando sobre Feminismo Angoleiro” (2020), com a participação de Mestre Janja e outras pesquisadoras integrantes do grupo Nzinga, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aGMyeRkExkM>.

República Dominicana, onde foi instituído o dia 25 de julho como o *Dia da Mulher Afro-latino-americana e Caribenha*), adotando o nome que reverencia a trajetória de uma importante personalidade feminina negra.²⁵³ A trajetória de Mestre Janja ainda conta com um protagonismo no universo musical que a situa como um dos grandes nomes entre os cantadores da capoeira angola atualmente. Até anos recentes, muito poucas gravações possuíam interpretações de mulheres, sendo que o primeiro CD do grupo Nzinga (2007), no qual participam, dentre outros, Mestre Janja e Mestre Paulinha, era o único disco de capoeira angola com maior circulação entre os angoleiros em que ouvíamos mulheres cantando, para além do coro, até meados da última década.²⁵⁴ Mestre Janja explica como a música foi parte importante desde o início em que a pauta feminista aflorou na capoeira angola:

A gente já tinha herdado do GCAP uma militância antirracista e acrescenta uma militância antissexista, aí a gente passa a fazer as nossas intervenções. A debater o dinamismo das tradições, entender que as tradições são muito dinâmicas e por isso elas se preservam. E a gente começa a fazer algumas pequenas intervenções em músicas. No início foi uma coisa muito difícil, você dizer “Vou dizer a dendê, tem homem e tem mulher”, em vez de dizer “sou homem, não sou mulher” – mulher ou “moleque” –, a gente teve muita reação naquele momento. Hoje dificilmente você chega num lugar que se cante “sou homem, não sou mulher”, porque todo mundo canta “tem homem e tem mulher”.

Assim, uma das primeiras reivindicações feministas no interior da capoeira foi a reação a cantos considerados sexistas. Maria José Barbosa (2011) mostra como a mulher é geralmente representada de forma negativa no universo das músicas tradicionais da capoeira, sistematicamente associadas a comportamentos que despertam repúdio, como a fofoca e o ciúme, tomados como expressões naturais do gênero feminino. Esse não é, certamente, um fenômeno exclusivo da capoeira; ao contrário, a autora chama a atenção para o fato de que algumas dessas cantigas encontram paralelo nas composições do samba e da chamada MPB (Música Popular Brasileira). No contexto do rap, para citar outro exemplo, Maria Rita Kehl (2000, p. 240-243) observa como a misoginia também atravessa a música revolucionária dos *Racionais*.

²⁵³ Mestre Paulinha, uma das mestras do grupo Nzinga, chama a atenção para esse ponto na *live* “Aquilombagem das Nossas: Mulheres Negras, Antirracismo e Feminismo”, realizada pelo Instituto Nzinga em 25 de julho de 2020. Disponível em <https://youtu.be/CUCbNXEqjSY> (acesso em julho de 2020).

²⁵⁴ Em 2003, a cantora Carolina Soares gravou um CD com músicas de capoeira (*Músicas de Capoeira*, vol. 1), obtendo grande sucesso entre capoeiristas.

Barbosa aponta que cerca de vinte e cinco por cento de um total de quase quatrocentas cantigas de capoeira catalogadas em sua pesquisa fazem referência ao universo feminino e afirma que “[a]s únicas imagens da mulher nas cantigas tradicionais de capoeira em que ela não é menosprezada ou criticada aparecem naquelas que fazem referências às figuras míticas da mãe, da avó ou de Nossa Senhora” (p. 465-466). A autora apresenta ainda exemplos de cantigas que chegam a incitar abertamente a violência física contra a mulher enquanto recurso disciplinar, como a ladainha a seguir:

São quatro coisas no mundo
que o home lhe consome
uma casa pingando
um cavalo chotão
uma mulé ciumenta
e um minino chorão

Tudo isso o home dá jeito
a casa ele retelha
o cavalo negoceia
o minino a mãe calenta
mulé ciumenta cai na peia

Essa música já havia sido registrada por Rego em 1968 e uma versão ligeiramente diferente, mantendo a referência à “peia” como remédio para o ciúme, ficou famosa entre os capoeiristas na voz de Mestre Waldemar, em gravação de 1986. A música é significativa dos valores disseminados em diversos estratos sociais até meados do século passado e possui paralelo em vários outros contextos musicais. Barbosa argumenta também que um mesmo signo pode aparecer nesses cantos associado de formas divergentes de acordo com o gênero ao qual se refere. É o caso da metáfora, bastante recorrente nesse repertório, que associa o capoeirista à cobra (p. 469): quando associada à mulher, esta aparece relacionada à traição e ao veneno (*a mulher é como a cobra / tem sangue de peçonha*), enquanto quando em referência ao homem – ou mais exatamente, nas ocasiões em que o gênero é neutro, mas que tem como modelo a figura masculina – expressa sempre atributos elogiosos, como a flexibilidade e precisão do capoeirista (*esta cobra te morde / Senhor São Bento / olha o bote da cobra...*).

Um aspecto fundamental dessas cantigas é que, quando são cantadas, colocam em jogo também a performatização dos gêneros masculino e feminino, ao afirmar categoricamente uma série de atributos como a expressão específica de cada um deles. O conceito de

performatividade de gênero foi desenvolvido por Judith Butler (1997; 2019) a partir da introdução das discussões a respeito dos “atos de fala” nos estudos sobre gênero. Um aspecto fundamental dessa retomada de Austin por Butler é a sua articulação com as críticas de Jacques Derrida (1991) ao filósofo britânico, de onde a autora extrai a ideia de *citacionalidade*. Trata-se de considerar que todo ato performativo sempre faz referência a um conjunto de normas – que são (re)citadas – por meio das quais certos efeitos são produzidos. Assim, a performatividade é compreendida por Butler a partir do “poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe” (2019, p. 17). Em suma, mais do que construídos, a filósofa ressalta que os gêneros precisam, para terem efeito, ser constantemente performatizados através de práticas e comportamentos normalizadores.

Está em jogo, novamente, compreender as articulações entre as forças constatativas e performativas dos atos discursivos. Assim, se argumentei, no capítulo 6, sobre a necessidade de não se subestimar o papel constatativo das performances musicais, Butler ressalta que “em termos filosóficos, a proposição constativa é sempre performativa em algum grau.” (2019, p. 32). Nessa perspectiva, a afirmação reiterada, através dos cantos, de determinados atributos tomados como naturais a gêneros específicos, em conjunto com uma série de práticas não discursivas, produz efeitos generificantes e, portanto, reguladores.

Mas tomar o gênero enquanto performance significa também se abrir para a multiplicidade de formas pelas quais ele pode ser performatizado. Makama et al (2019) chamam a atenção para “a compreensão de homens e rapazes como [também] sujeitos a gênero, e igualmente inseridos em estruturas de violência e desigualdade” (p. 5). Elas observam que se a luta contra a universalização das experiências das mulheres vem ganhando força com o feminismo negro, a masculinidade tem sido, com bastante frequência, reduzida ao rótulo de uma única experiência hegemônica. Desse modo, para a análise dos cantos tradicionais da capoeira, é preciso evitar narrativas binárias e simplificadoras (onde sejam ignorados, por exemplo, os efeitos da intersecção das categorias de raça e gênero), como observam as autoras, e “considerar como os homens negros podem estar sujeitos à dominação violenta exercida pela colonialidade (tal como

a privação socioeconômica, expropriação de terra e trabalho migrante, entre outros) e, adicionalmente, ser cúmplices ou colaborar com a perpetração da violência” (p. 6).

A própria figura do malandro evoca a performatização de uma masculinidade que emerge sob todo tipo de opressão e que precisa recorrer à ginga para ludibriar o poder repressivo, como foi argumentado a respeito dos chamados valentões e desordeiros no pós-abolição. Em grande medida, as disputas entre os capoeiras e a polícia narradas nos versos tradicionais da capoeira engendram disputas entre diferentes tipos masculinidade.²⁵⁵ Diante dos elevados índices de violência contra a população negra observados em diversos países, o filósofo e ativista franco-americano Norman Ajari (2019) argumenta que a figura do homem negro não pode evocar as mesmas noções de poder e privilégio em que se encontra o homem branco, chegando a sugerir, a partir das considerações de Fanon, que o primeiro nem mesmo deveria ser pensado como pertencendo propriamente ao que se convencionou chamar de gênero masculino: “Ele é outra coisa; algo que não poderia servir de sinédoque para designar a humanidade inteira, como o significante ‘Homem’ tem sido utilizado por séculos” (p. 3-4), afirma.

É como uma forma de intervir na produção binária e normativa de gênero que novas performances musicais têm sido realizadas a partir das demandas feministas na capoeira. Em relação à ladainha citada acima, Mestra Janja argumenta:

Eu sou de uma capoeira que faz parte do movimento negro, então eu não canto música racista – eu entendo a capoeira no contexto do Movimento Negro –, como eu também não vou cantar uma música sexista. Então, por exemplo, a gente faz algumas oficinas. [...] A gente fez uma oficina, uma vez, com mulheres, só pra fazer versões pra essa música:

*são quatro coisas nesse mundo
que aperreia uma mulher
secar tampa de privada
catar roupa pelo chão
ser chamada de mainha
e também de mulherão*

Coisas dessa natureza, entendeu? Então a gente passou a fazer mesmo uma compreensão dessas músicas. Fazer uma releitura dessas músicas. “*Quem é dono não ciúma / quem não é quer ciumar*”... Não, a gente mudou: “*meu amigo não me engana / quem não é quer me enganar*”. Coisas dessa natureza. Então

²⁵⁵ Tommy Curry (2017, p. 144), por exemplo, discorre sobre a grande vulnerabilidade dos homens negros norte-americanos à violência sexual praticada pela polícia, argumentando sobre a impossibilidade de se compreender esse tipo de violência racial sem levar em conta a dimensão de gênero.

você vai construindo pras gerações futuras uma outra compreensão.

Essas práticas oferecem um novo repertório (musical, discursivo) que passa a ser referenciado pelas capoeiristas, agindo na desconstrução de categorias estereotipadas. Ângela Davis (2012) argumenta que as antigas cantoras do *blues* elaboravam formas de se expressar fora dos padrões dominantes de feminilidade, trazendo para a esfera pública as opressões vivenciadas no cotidiano e que eram frutos de uma vivência histórica específica das mulheres negras. Assim, “as mulheres que eram vítimas de tais abusos podiam percebê-los, conseqüentemente, como uma condição compartilhada e, portanto, social” (p. 168). Em ambos os casos, as performances musicais vislumbram novas compreensões de gênero que, como observa Butler (2018, p. 71), podem emergir “de maneira a romper com, ou a desviar de, padrões mecânicos de repetição, ressignificando e, algumas vezes, energicamente quebrando essas correntes citacionais de normatividade de gênero, abrindo espaço para novas formas de vida generificada”. Todos esses questionamentos vêm, também, inspirando muitas mulheres a compor novas músicas, especialmente sob a forma de ladainhas, nas quais contam as suas próprias trajetórias ou buscam recontar as trajetórias invisibilizadas de antigas capoeiristas do passado e expressam também os seus anseios, as suas subjetividades historicamente silenciadas nas rodas de capoeira. Camila Pinheiro (2018, p. 99), que estudou o feminismo na capoeira angola, argumenta que

o Feminismo Angoleiro tem proporcionado às mulheres um empoderamento através de ações práticas, manifestadas especialmente na roda de capoeira. Esse processo se efetiva por meio da criação de um repertório próprio, escrito por elas, principalmente na elaboração de músicas de capoeira que abordem suas realidades, através da ressignificação daquelas cantigas que rebaixam e desvalorizam o seu lugar.

Para que essas ações sejam realizadas nas rodas, a performatividade de gênero passa também pelos enfrentamentos que as mulheres precisam fazer para ocupar certos espaços, como ressalta Barbosa (2005, p. 21):

Há uma urgência em provar para si mesmas e, especialmente para os companheiros do sexo masculino, que são competentes, que sabem tocar berimbau, que conhecem os cantos e que dominam os movimentos e a malícia do jogo, principalmente quando a grande maioria dos jogadores na roda são homens.

Apesar de que esta realidade ainda seja observada, alguns avanços bastante significativos foram alcançados na última década. A participação de mulheres na capoeira angola é muito mais intensa atualmente, chegando a perfazer maioria em alguns grupos. De acordo com Dantas (2020, p. 31), “o cantar e o tocar são ações que têm possibilitado a construção da autonomia de mulheres. Elas têm ocupado as baterias de rodas de capoeira não mais apenas nos instrumentos secundários, mas no berimbau principal (o gunga) e no atabaque”.²⁵⁶ Essa atitude política de ocupar espaços e trazer visibilidade para o protagonismo feminino também ocorre em outras esferas da prática angoleira. Um exemplo é a produção de imagens para divulgação dos trabalhos e eventos de capoeira realizados pelos grupos, especialmente para as redes sociais, onde “a figura do homem predominantemente tocando berimbau e executando movimentos acrobáticos está cedendo espaço para imagens que evidenciam mulheres” (Dantas, 2020, p. 239). Outro exemplo é fornecido pela Mestre Janja:

Eu me lembro completamente quando a gente fundou o Nzinga, há 23 anos atrás, que a gente passou a rejeitar a ser chamada mestre, mas [sim] de mestra. Aí Deus e o mundo: “mas isso não existe na língua portuguesa, não sei o quê, não sei o quê...”. “Tudo bem, mas ainda assim a gente quer que seja assim”. E hoje não existe uma criança dentro da capoeira que pense a possibilidade de chamar uma mulher de mestre. Entendeu? Porque já é uma coisa que caiu no consenso, hoje todo mundo usa. Um ou outro de gerações mais velhas é que... mas geralmente a palavra mestra hoje não causa mais nenhum estranhamento. “Contramestra”...

A gente andou, agora, tem uma menininha que entrou com sete anos no nosso grupo, agora ela é “treinela” (risos). E aí ela foi fazer uma palestra numa universidade, no Recôncavo, lá na UNILAB, e aí as meninas que organizaram a palestra lá falaram assim: “o que é treinel?”. Aí ela explicou, aí as meninas falaram assim: “então a gente pode te chamar de treinela?”. Aí ela ligou pra mim e eu falei assim: “pode!” [risos].

A trajetória de luta contra o sexismo abriu espaço para que algumas propostas encontrem menos resistência atualmente. Assim, com as novas conexões proporcionadas pelos meios digitais, algumas ações propositivas revelam potencial de se concretizar com bastante velocidade. A narrativa da mestra mostra que o termo “treinela”, com o gênero flexionado no feminino (até então se utilizava “treinel” pra ambos os gêneros), era uma grande

²⁵⁶ Maria Roriz (2019, p. 86) descreve um movimento semelhante no jongo: “A tomada do tambor é, sem dúvida, ato de ocupação do lugar mais importante no jongo, enquanto o canto, que inicialmente era também domínio masculino, foi igualmente sendo dominado por suas vozes.”

novidade em janeiro de 2018, quando ocorreu essa conversa. Foi, inclusive, a primeira vez que o ouvi. Três anos mais tarde, no momento de finalização desta tese, ele praticamente não causa mais estranhamento entre os angoleiros e já foi adotado por vários grupos.²⁵⁷

Nesse contexto, e na mesma perspectiva do que já vinha ocorrendo a partir da luta antirracista, músicas consideradas ofensivas às mulheres passaram a ser cada vez mais rejeitadas nas rodas de capoeira angola ou terem os seus versos alterados deliberadamente para dar lugar à expressão de uma nova subjetividade. Mas talvez as raízes desse fenômeno sejam menos recentes do que possa parecer. Tomemos a seguinte cantiga, registrada por Waldeloir Rego (2015, p. 140) nos anos 1960:

Minina vamo pro mato
 Vamo catá carrapato
 Minina vamo pra sala
 Levá pulga da senzala
 Minina vamo pra cama
 Vamo catá percevejo
 Minina vamo pro manguê
 Vamo catá caranguêjo

Uma versão muito próxima também aparece na gravação de Mestre Bimba realizada por Lorenzo Turner, em 1940, em forma de ladainha, o que indica certa regularidade no repertório dos capoeiristas da época. A cantiga, aparentemente ausente das rodas de capoeira angola atuais, adquire explícita conotação sexual e pode ser considerada acintosa, sobretudo num contexto de rodas de capoeira predominantemente masculino e no qual o repertório musical costumava se reportar ao gênero feminino acompanhado de qualificativos pejorativos, como mostra Barbosa. Uma versão sensivelmente diferente encontra-se nos manuscritos de Mestre Pastinha, escritos, estima-se, por volta dos anos 1950:

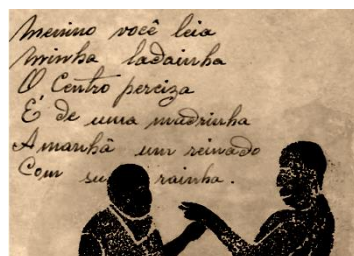
²⁵⁷ Da mesma forma, a música citada anteriormente pela mestra já ganhou uma nova versão do grupo Nzinga, em função das novas articulações que as discussões de gênero abarcaram nos últimos anos: *Vai dizer a dendê / tem homem, mulher e LGBT*.

*Camarada vamos para o mangue
No mangue tem caranguejo
Camarada vamos para chima
Que na cana tem peixejo.*



A significativa mudança de “minina” para “camarada” elimina o gênero do interlocutor para o qual os versos se dirigem. Pode-se considerar ainda que a expressão “camarada”, se analisada no contexto do repertório das músicas tradicionais de capoeira, encontra-se muito mais associada à figura masculina, pois além do fato de que na língua portuguesa o sujeito masculino costuma ser pressuposto pela ausência da flexão de gênero, a ideia de camaradagem reúne afetos inversos aos geralmente associados às mulheres nas músicas tradicionais. Somado a isso, os versos são escritos junto ao desenho de dois capoeiristas jogando, no qual se pode facilmente intuir serem ambos do sexo masculino. Desse modo, mesmo tendo em conta os possíveis usos dessa cantiga na roda de capoeira, a alteração, valendo-se da ambivalência, tem como efeito o tensionamento sobre o assédio contido na letra original. É interessante observar a ausência de músicas consideradas sexistas ou racistas nos registros realizados por Mestre Pastinha, como outros mestres, desde meados do século passado.²⁵⁸ Nesse sentido, o movimento de evitação de músicas ofensivas, e até mesmo a alteração deliberada nas letras de corridos sexistas que vem sendo realizado nas últimas décadas, talvez encontre em Pastinha um precursor bastante inesperado por aqueles que apresentam objeções com apelo tradicionalista a esse mesmo movimento. Em seus versos, o mestre já expressava, inclusive, a preocupação com a representatividade feminina no CECA (s/d):

*Menino eu estou dizendo
Aprenda se quiser
Pastinha tem academia
Todos pode aprender
Homem, menino, e mulher*



²⁵⁸ Argumenta-se que o livro de Mestre Pastinha foi alvo de muitas interferências de amigos intelectuais, mas este não parece ser o caso dos seus manuscritos.

De qualquer forma, foi a partir dos anos 1990 que se começou a discutir sobre a representação das mulheres nas letras e somente nos últimos anos esse debate se tornou incontornável para a maioria dos grupos de capoeira angola.²⁵⁹ Ainda assim, Mestre Cristina chama a atenção para o fato de que a atitude de refletir sobre a adequação de algumas músicas expressa mais a continuidade do que a ruptura com a tradição da capoeira:

Nós temos avançados nessas discussões todas, temos avançado, pensado, repensado sob diversas óticas diferentes, sobre as questões de ser mulher, de ser mulher negra, de ser negro na sociedade e isso acaba se refletindo também dentro da capoeira. [...] E eu acho que, como esses movimentos têm ganhado muita força, cada vez mais isso vem se inserindo dentro das rodas, inclusive questionando e modificando algumas letras, ou deixando de cantar questões raciais, até por entender que não cabe mais. Ou pensando também nessa questão das mulheres, também refletindo sobre algumas letras e tal. Refletindo no sentido de o que que canta, por que que a gente canta isso e será que ainda cabe, né? Então é isso, acho que é um movimento que sempre existiu de alguma forma. Para bem ou para mal sempre existiu essa relação com o que tá no entorno.

Sobre essas relações com o entorno, Barbosa (2005, p. 10) lembra a cantiga “*Dona Maria que vende aí / É coco e pipoca que é do Brasil*”²⁶⁰, que remete às descrições de Ruth Landes (2002, p. 138) sobre a capoeira praticada nas feiras de Salvador, nos anos 1930, e às observações de Soares (2020, p. 175) sobre a proximidade dos capoeiras e das quitandeiras nas ruas do Rio de Janeiro, ainda no século XIX. A autora chama, assim, a atenção para a presença das mulheres nos ambientes onde ocorria a capoeira já desde os registros mais antigos sobre a sua prática. A maioria das pesquisas sobre capoeiristas até as primeiras décadas do século XIX, realizadas a partir de arquivos policiais e publicações na imprensa, mostram, entretanto, a presença quase que exclusivamente masculina. Somente nos últimos anos é que algumas publicações acadêmicas têm se voltado para a atuação das mulheres na capoeira de antigamente.

²⁵⁹ Em Barbosa (2011), vemos o quanto esse movimento ainda era um tanto incipiente há alguns anos: “Atualmente, *não é mais uma raridade* que as capoeiristas questionem as letras tradicionais em que a afirmação da masculinidade se faz por meio da negação da mulher.” (p. 472, grifo adicionado).

²⁶⁰ Também cantada nas rodas, sobre a mesma melodia: “*Ô nega que vende aí / vendo arroz do Maranhão*”...

Cabe destacar o livro de Oliveira e Leal (2009), no qual os autores dedicam dois capítulos à investigação sobre indícios de mulheres capoeiras nos estados da Bahia e Pará, respectivamente, um dos primeiros trabalhos a se voltar pra esse tipo de questão; e o trabalho recente de Juliana Foltran (2020), que, em sua tese de doutorado, realizou pesquisa no Arquivo Público do Estado da Bahia e em periódicos de 1900 a 1920. A autora argumenta a respeito da “existência efetiva, ativa e criativa de mulheres na gênese da Capoeira” (p. 23) e seu apagamento na historiografia sobre o período. Trata-se de um esforço que vem sendo feito para se recuperar o protagonismo das mulheres negras em diversas manifestações, como o trabalho de Jurema Werneck (2020) sobre o samba. Foltran encontrou centenas de notícias e processos crimes envolvendo mulheres em práticas semelhantes àquelas protagonizadas pelos malandros e desordeiros presentes nas narrativas orais e acadêmicas sobre a capoeiragem do início do século passado.

Como vimos, enquanto muitos personagens masculinos são cantados no repertório tradicional da capoeira evocando o espírito insubordinado dos capoeiras do passado, a referência a mulheres é rara nesse tipo de canto. A cantiga mais recorrente, já citada no capítulo 6, traz os versos: *Dona Maria / do Camboatá / chega na venda / ela manda botar*. Essa música costuma ser cantada quando há pelo menos uma mulher jogando e geralmente carrega um elogio à capoeirista para a qual se endereça, equivalente ao canto de músicas sobre Besouro para homenagear algum homem na roda. Entretanto, observando as performances nas rodas de capoeira, a evocação a Besouro em homenagem a um capoeirista costuma requerer que este apresente algum tipo de desempenho extraordinário no jogo (mesmo que *a posteriori*, no caso de um capoeirista com reconhecida habilidade); já o canto sobre *Dona Maria do Camboatá* parece, com bastante frequência, prescindir desse critério, ou pelo menos flexibilizá-lo, sendo às vezes cantado tão somente para anunciar a entrada de uma mulher na roda.²⁶¹ Nesses casos, considera-se que isso já represente algum tipo de extraordinariedade, revelando a menor expectativa depositada sobre capoeiristas do sexo feminino. Performatiza-se, assim, um espaço em que algumas presenças são mais legítimas do que outras. Por outro lado, essa forma desigual com que homens e mulheres são incentivados a se desenvolverem enquanto

²⁶¹ Já ouvi, por exemplo, uma capoeirista reclamar da grande frequência com que essa música era cantada quando ela entrava pra jogar nas rodas de capoeira.

capoeiristas, com frequência apontada em discussões sobre gênero na capoeira²⁶², pode levar uma cantadora a escolher dedicar essa música a outra capoeirista mulher, mesmo que esta não tenha tanta experiência, com a intenção de, conforme observou-me uma capoeirista, transmitir o recado de que “ela, que não é incentivada, também pode ser a Dona Maria do Camboatá”. Essa observação reforça a necessidade de se levar em conta o lugar de enunciação de quem canta para compreender o “em jogo” a que o canto se entrelaça.

Seja como for, é significativo que a performance de uma música que de certo modo testemunha a existência das “valentonas” entre os capoeiras de outrora possa, em situações específicas, revelar o caráter inautêntico que em alguma medida ainda se atribui à presença das mulheres nas rodas de capoeira modernas. Isso pode ser mais visível em músicas de caráter “inclusivo” em relação ao gênero feminino, como “*capoeira é pra homem, menino e mulher / é é / pra menino e mulher*” – ou ainda, embora pouco cantada na capoeira angola, “*mulher na roda / não é pra enfeitar / mulher na roda / é pra jogar*”²⁶³. O canto desse tipo de música, assim como outros versos elogiosos às mulheres, pode às vezes expressar uma “sobredeterminação pelo exterior”, como se referiu Fanon para o contexto racial, já que, ao marcar a presença da mulher na roda, mostra que ela é percebida como uma “mulher capoeirista” antes que apenas capoeirista.²⁶⁴ Essa medida de extraordinariedade faz com que “a mulher” constitua um tema específico sobre o qual versam as cantigas, como mostram algumas classificações do repertório da capoeira (Rego, 2015, p. 264; Diaz, 2006, p. 161), enquanto a masculinidade (assim como a branquitude) não é considerada um fato a ser sinalizado pelo canto.

Assim, os esforços para se reconstituir a memória da participação feminina na capoeira buscam desconstruir o imaginário masculino sobre o qual se assenta a sua história oficial.

²⁶² “Quando levamos em conta a pluralidade de formas de expressão da violência, queremos destacar a baixa expectativa em torno da formação das mulheres no que diz respeito ao aprendizado da capoeira, vimos que na atualidade estas expectativas denotam a permanente crença na sua fragilidade e, conseqüentemente, na (de)limitação dos espaços a que estas estão autorizadas a atingir e transitar.” (Araújo, 2017, p. 188).

²⁶³ Ouvi sendo cantada (por homens) dessa forma em rodas de capoeira. A música fez sucesso na voz da cantora Carolina Soares, onde o último verso é cantado “mulher na roda / é pra ensinar”.

²⁶⁴ O comentário de uma capoeirista, em depoimento a Viviane Barbosa (2017, p. 69), é significativo: “Algumas vezes, em situações de roda, se tu não está querendo ser tratada como uma mulher, daqui a pouco cantam uma música ‘Menina Bonita’; tu está ali para jogar Capoeira, a pessoa parece que quer todo o tempo te lembrar que tu é uma mulher, em vez de te lembrar que tu é uma capoeirista”.

Isso permite, também, a partir das experiências vividas por essas mulheres, descortinar a continuidade de uma série de opressões que ainda são exercidas sobre as mulheres capoeiristas de hoje, especialmente as mulheres negras. Mestre Janja argumenta que “ao olharmos para estas capoeiristas estamos buscando também analisar que condutas reposicionam, na atualidade, as mulheres nas condições de *desordeiras*, *destemidas*, *valentonas* ou mulheres da pá virada, como foram tratadas no início do século XX” (Araújo, 2021, p. 190, grifo no original). E ainda:

Nas narrativas sobre as capoeiristas Maria Doze Homens, Julia Fogareiro, Pau de Barraca, Angélica Endiabrada, Cattu, Almerinda, Para o Bonde, Adelaide Presepeira, Chica, Menininha, entre outras, mulheres que viveram a capoeiragem no início do século XX, queremos também chamar a atenção aos desdobramentos dessas lutas através dos inúmeros coletivos de capoeiristas que se formam na atualidade, locais, nacionais e internacionais, constituindo-se numa grande potência a renovar os sentidos de luta para a comunidade mundial da capoeiragem. Conferências, pesquisas, eventos, publicações são algumas das estratégias organizativas, bem como de construção da categoria mulher capoeira e sua inserção nos movimentos sociais mais amplos. (p. 191)

Nas rodas de capoeira angola, Dantas (2020, p. 31) observa que “além de composições escritas por mulheres, capoeiristas antigas têm aparecido em versos, contribuindo para novas narrativas da capoeira”²⁶⁵. Todas essas iniciativas contemplam de alguma forma uma performatividade de gênero que se realiza sob o viés da ancestralidade. Aqui, a compreensão do caráter reiterativo e citacional de tais atos performativos, como observado por Butler, torna-se fundamental, pois é nos passos que “vêm de longe” que as capoeiristas geralmente têm buscado referenciar os esforços para, como se referiu Mestre Janja, a “construção da categoria mulher capoeira”.

Todo esse processo se realiza, assim, na intersecção das categorias de gênero e raça, dialogando com as teorias do feminismo negro. Jurema Werneck (2000) descreve a participação feminina no samba a partir das estratégias desenvolvidas pelas mulheres nas experiências culturais da população negra no pós-abolição, que ela compreende sob a categoria afro-brasileira de *Ialodê*; Ângela Davis (2012) investiga as elaborações de autonomia sexual e independência feminina delineadas pelas cantoras de *blues* nos anos

²⁶⁵ Dantas (2020, p. 208-209) apresenta vários exemplos de novas composições que se referenciam nessas personagens. Ver também Pinheiro (2018, p. 97-100).

1920, a partir de uma realidade histórica específica das mulheres negras, que contestavam os padrões dominantes de feminilidade; da mesma forma, é justamente a partir da vivência das mulheres negras do início do século passado – classificadas como “valentonas”, “desordeiras”, “arrelentas” – e das formas que encontraram para se contrapor às normas reguladoras de comportamento da época que os movimentos de mulheres angoleiras têm buscado visibilizar o histórico de apagamento dessas trajetórias e os modos pelos quais ele ainda se realiza no presente, vislumbrando novas formas de vivenciar a capoeira.

É importante ressaltar que esses tensionamentos trazidos pelo feminismo angoleiro se desdobram na realização de eventos que convidam os grupos como um todo (homens, mulheres e outros gêneros) a refletirem sobre um conjunto de questões que se contrapõem a uma normatividade de gênero reguladora e hierarquizante. Makama et al (2019, p. 6) argumentam que um feminismo decolonial e afrocentrado não tem como alvo pessoas que são homens, mas visa sobretudo “libertar mulheres, homens e pessoas de outros gêneros das estruturas inter-relacionadas de heteronormatividade, patriarcado, sexismo e violência”. Este parece ser o movimento que as mulheres angoleiras vem protagonizando nas últimas décadas, tendo sempre o fazer musical como aliado e conquistando avanços bastante significativos junto aos grupos nos últimos anos.

MATARAM UMA COMPANHEIRA

Encerro este capítulo com a descrição etnográfica de um evento que articula transversalmente as questões abordadas acima. Em julho de 2018, Mestra Janja era a convidada para o painel de encerramento de um evento da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FACED/UFRGS).²⁶⁶ O evento tinha como tema “*Da pequena para a grande roda*”: *encontro de saberes e poderes no Ensino de*

²⁶⁶ X Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História e XXIII Jornada do GT de Ensino de História e Educação da Anpuh/RS. Evento realizado em 18 de julho de 2018, no Salão de Atos da UFRGS. As conferências do painel de encerramento foram transmitidas ao vivo na internet e podem ser acessadas em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5DVLxYXuQo&list=PLVhf9LQ6vYU3qN4ZwOaOimJiHBIABRfRA&index=3&t=0s>

História, inspirado no seu trabalho.²⁶⁷ A mesa de encerramento foi precedida por duas performances artísticas: uma peça de teatro e a apresentação de uma escola de samba mirim de um quilombo urbano de Porto Alegre. Tão logo tiveram fim as atividades artísticas, fecharam-se as longas cortinas do palco e uma mesa foi trazida e colocada em frente às cortinas. Os corpos presentes, há pouco dançantes, acomodavam-se novamente nas cadeiras e os convidados para o painel foram chamados para compor a mesa de encerramento: Mestra Janja e Edson Kayapó (Edson Machado de Brito), professor de história indígena do Instituto Federal da Bahia (IFBA).

Mestra Janja seria a primeira convidada a falar. Com a formalidade característica dos eventos acadêmicos, a professora mediadora da mesa passa então a apresentá-la. Rosângela Costa Araújo, mestra de capoeira angola, professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), historiadora... Uma dificuldade na leitura do currículo pela mediadora, que havia esquecido os óculos, forneceu a ocasião para que sua fala fosse interrompida pela ajuda de Mestra Janja, que resumiu, com um humor malicioso: “baiana, libriana e corintiana”. Esta pequena intervenção, que recusava ter sua identidade definida por titulações acadêmicas, também ressaltava que não era o seu conhecimento acadêmico o principal atributo que assegurava sua participação naquele evento, que se definia como um “encontro de saberes e poderes”. E arrancou aplausos entusiasmados da plateia.

Após cumprimentar o público, Mestra Janja afirma que “depois que passa um tambor por aqui, sentar é praticamente inadmissível” e anuncia que “não anda só”. Então saúda os mais velhos e mais novos, sobretudo aqueles ligados às comunidades de matriz africana, e pede licença para chamar “a sua galera” e assim começar a apresentar o que estava chamando de *Ginga como epistemologia da resistência* (esse era o título da sua comunicação) “do jeito que a gente sabe fazer, que é cantando, tocando e jogando

²⁶⁷ “Na formação da Capoeira Angola, a pequena roda é definida como local de treino e prática de elementos diversos, que se fazem corporais numa leitura de simultâneos encantamento/desencantamento e rivalidade/aceitação. Essas questões são direcionadas para a grande roda, como sendo o lugar de trânsito desses conhecimentos, suturando, igualmente, a aceitação e a rejeição acerca da realidade vivida. É na pequena roda (grupo) que são aprendidos os elementos da capoeira e na grande roda (sociedade mais ampla) que esses conhecimentos os(as) constituem enquanto capoeiristas” (Araújo [Mestra Janja], 2015, p. 4).

capoeira angola”. Novos aplausos. Eu estava na plateia juntamente com outros amigos capoeiristas para assistirmos à palestra da mestra, uma grande referência para todos nós. Já a havíamos cumprimentado e trazíamos conosco alguns instrumentos musicais de capoeira, um desejo explicitado por ela em um grupo de *Whatsapp* que algumas capoeiristas presentes faziam parte. Assim, antes de se dirigir à mesa, Mestre Janja já havia solicitado que armássemos o berimbau e que os pandeiros ficassem a postos. Enquanto subíamos ao palco, a mestra inicia uma pequena narrativa, tendo em suas mãos o berimbau que lhe foi alcançado:

Conta a lenda que, num belo dia, uma menina, numa antiga comunidade num país africano, perguntou à sua avó: “vovó, posso brincar na floresta”. E a avó disse: “pode sim, mas toma cuidado e não vá muito longe, pois ficamos sabendo que está zanzando por aí um homem mau”. As crianças do meu grupo dizem “um colonizador!”... Um homem mau. E a menina disse: “tudo bem”. E a menina foi, brincou, brincou, brincou, e quando ela estava com sede, ela se dirigiu a um lago pra beber água e esse tal homem mau apareceu e acertou-lhe uma pancada na cabeça e nunca mais a menina foi vista.

Durante vários e vários dias a comunidade se dirigiu para aquele lago buscando respostas sobre o desaparecimento daquela menina. E levavam oferendas praquela lago todos os dias. O grupo saía cedinho, se dirigia pro lago levando oferendas. Até que um belo dia, ao chegar à margem do lago, eles encontraram um urucungo, um marimbau, um berimbau. E toda a comunidade então pode dançar, cantar e celebrar pela certeza de que a cabeça da menina tinha se transformado nessa cabaça; o seu corpo, que é um princípio da flexibilidade – a gente enverga mas não quebra – havia se transformado nessa beriba; e a sua alma havia se transformado no som melódico do berimbau. Essa é a lenda do berimbau e é com ela que eu quero começar a nossa apresentação.

A seguir, Mestre Janja chama os “amigos aqui de Porto Alegre” e, entre sete pessoas, nos posicionamos para uma pequena roda de capoeira improvisada. Com a roda já formada, a mestra fala brevemente sobre a dinâmica e os significados da roda de capoeira, argumentando que esta constitui “o espaço de ritualizar os nossos aprendizados. Essa é a *pequena roda*, ela é a roda desses conhecimentos específicos, no espaço em que a gente reflete a qualificação das relações entre nós, levando em conta diferenças, temporalidades, etc”. E conclui: “é aqui dentro que a gente é preparado para a *grande roda*. É só, também, na *grande roda* que a gente de fato se faz capoeirista”.

Sob o toque de angola, Mestre Janja faz sinal para que dois capoeiristas se posicionem para o jogo. Já se notavam os braços erguidos na plateia, filmando a performance com seus celulares. E foi com emoção que ouvi, agachado ao pé do berimbau, a ladainha de abertura:

iêêê...

Num dia de quarta-feira
lá no Rio de Janeiro
mataram mais uma preta
mataram uma companheira

Os versos localizavam a narrativa no tempo e no espaço e nos sugeriam que se tratava de uma história verídica (como o são em geral as ladainhas), a qual ouvíamos com atenção. Não era difícil antecipar que se tratava de uma homenagem à vereadora carioca Marielle Franco. O seu assassinato acabara de completar quatro meses sem ter o caso desvendado e ainda estava muito vivo nas nossas memórias²⁶⁸. Aqueles versos quase gritados, na sua voz de mulher, negra, ativista como Marielle Franco, denunciavam o genocídio do povo negro e a violência de gênero, fazendo eco à multiplicidade de manifestações que a morte brutal de Marielle desencadeara pelo país.

A história meu colega
sempre foi de muito risco
pra quem luta todo o dia
contra o racismo e o machismo

Mas é na luta que aprendemos
vai a flor fica a semente
mas enquanto a gente estiver juntas
Marielle está presente, camaradinha

A ladainha, composta em parceria com a aluna Joana Nery, insere o evento na história de resistência contra a opressão e convoca para a luta, trazendo como desfecho a referência ao bordão “Marielle, presente!”, como um grito de guerra que clama por justiça, sempre bradado nas manifestações pela sua morte (onde capoeiristas, sobretudo mulheres, vinham atuando intensamente no Rio de Janeiro) e que viralizou muito rapidamente nas redes sociais. A entrada da louvação nos remete aos cantos mais tradicionais da capoeira, convidando o público a participar:

Água de beber...

²⁶⁸ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/15/politica/1521080376_531337.html

iê! água de beber, camará (coro)
 goma de gomar
iê! goma de gomar, camará (coro)

Havia outros capoeiristas na plateia, que em seguida respondia o coro com entusiasmo.

O apelo racial ganhou ênfase com a entrada do corrido:

É preto, é preto, é preto, oi kalunga
 berimbau é preto, kalunga
é preto, é preto, é preto, oi kalunga (coro)
 eu também sou preta, kalunga
é preto, é preto, é preto, oi kalunga (coro)
 capoeira é preta, kalunga
é preto, é preto, é preto, oi kalunga (coro)
 (...) minha alma é preta, kalunga

Os jogos foram breves e não duraram ao todo mais do que cinco minutos. Sob aplausos, os capoeiristas se retiraram e a mestra retornou para a mesa, onde proferiria a sua fala. Antes disso, entoou, à capela, uma cantiga em língua banto, que ofereceu significativamente a Madiba (apelido do líder político sul-africano Nelson Mandela) e à porto-alegrense Luiza Bairros, ativista do movimento negro e ex-ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil (SEPPIR), que consolidou sua trajetória política na Bahia. Mestre Janja se apresentou como alguém que a capoeira colocou dentro da universidade – “nunca o contrário”, ressaltou – e argumentou que a quebra de protocolo marcava de alguma forma os esforços “não da gente reconhecer, menos ainda da gente ousar, pelas vias da arrogância acadêmica, a dar visibilidade a outros campos e outros sistemas de conhecimento”, mas da agência de grupos que “colocam os seus sujeitos, as suas sujeitas, para que dentro da universidade elas possam também tensionar aspectos de uma condição democrática que evidencie o seu papel social”. De fato, a roda de capoeira gozava de uma autonomia e apreço que a escola de samba que havia pisado o mesmo palco minutos antes, apresentada sob o viés do entretenimento, não parecia abarcar. Nessa perspectiva, a realização da performance evidenciava a capoeira como lugar de um outro saber, prático, corporal, cuja ginga, enquanto “epistemologia da resistência”, não se deixa subjugar pelo que Gilroy classificou como “[o] lugar preparado para a expressão cultural negra na hierarquia da criatividade gerada pelo pernicioso dualismo metafísico que identifica os negros com o

corpo e os brancos com a mente” (2001, p. 201). Assim, quando a mestra iniciou efetivamente a comunicação prevista para aquela noite, uma nova economia dos saberes parecia tomar conta da arena.

Na manhã seguinte, quando fui entrevistá-la para fins desta pesquisa, a primeira pergunta foi sobre a ladainha cantada na noite anterior:

Aquela ladainha que eu cantei, ela chama *Vai a flor fica a semente*. Ela é uma ladainha feita para refletir o assassinato da vereadora Marielle Franco, demonstrar a nossa indignação e o nosso sentimento de continuidade na luta, né, que foi também a luta de Marielle. A Marielle foi muito importante, pouco tempo antes de morrer, pra gente²⁶⁹. [...] Então quando a gente, na dor e no sofrimento, né, uma das frases que ficaram muito mais presentes no imaginário de mulheres ativistas, feministas, era exatamente “vai a flor, fica a semente”. Então a gente resolveu fazer uma música.

A grande violência a que foi alvo o corpo de Marielle Franco num momento em que o país era dominado por forte tensão política foi interpretada como uma tentativa explícita de silenciar o seu ativismo, o qual articulava demandas compartilhadas por muitas capoeiristas, sobretudo mulheres negras que compartilhavam também com a vereadora a experiência de viver sua negritude em um país historicamente exposto à violência racial. Nesse contexto, outras ladainhas compostas recentemente trazem algum tipo de referência à Marielle Franco.²⁷⁰ Conforme observou Benjamin, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (p. 173). Naquele dia em que foi cantada pela Mestra Janja em Porto Alegre, a ladainha, composta em parceria com a aluna Joana Nery, já havia dado a “volta ao mundo” através de uma produção audiovisual realizada pelo Instituto Nzinga em formato “*Play for Change*”. Neste tipo de vídeo, diversas pessoas, em diferentes localidades, interpretam uma mesma música, unidas pela edição de forma que cada verso ou dístico contemple a interpretação de uma pessoa ou grupo de pessoas diferente, que neste caso contou com as

²⁶⁹ Aqui, Mestra Janja se refere sobretudo ao momento em que mulheres capoeiristas do Rio de Janeiro estavam reorganizando o coletivo *Angoleiras do Rio*, criado no início dos anos 2000, buscando elaborar ações de proteção e denúncia diante da intervenção militar decretada no Rio de Janeiro pelo governo federal meses antes (https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518803598_360807.html). O nome de Marielle Franco surgia como importante aliança para este movimento. Após serem convidadas para realizar uma homenagem à vereadora, alguns dias após o seu assassinato, angoleiras de diversos grupos criaram o *Coletivo Angoleiras Pretas*. (<https://angoleiraspretas.org/historico-coletivo/>)

²⁷⁰ Ver, por exemplo: <https://www.facebook.com/gcavam/videos/1947284191959324/>

performances de mulheres capoeiristas realizadas nos diferentes núcleos do grupo: Salvador, Brasília, São Paulo, Atlanta (EUA), Buenos Aires (Argentina) e Kyoto (Japão). O vídeo foi disponibilizado com acesso livre na internet e amplamente compartilhado por capoeiristas em suas redes sociais.²⁷¹ Posteriormente, a música foi gravada por Mestre Janja em CD no projeto *Mestres Navegantes - Capoeira Angola: volume 2*, também disponível na internet.²⁷²

²⁷¹ Disponível na página do Instituto Nzinga no *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=F_WwaNNIziQ

²⁷² Disponível em: <https://soundcloud.com/mestres-navegantes/track-01-2?in=mestres-navegantes/sets/capoeira2>

PARTE IV

9) AS NOVAS MÚSICAS

uma só corda por muitas vozes fala
(Wallace Stevens, 1971, p. 392)

Em janeiro de 2018, estive no Forte de Santo Antonio, em Salvador, para conversar com uma das maiores referências como cantador da capoeira angola. Sobre ele, sabemos que é discípulo do grande Mestre Pastinha e que quando foi para a Bahia encontrou o seu amor. E que o seu amor é o berimbau. E que aprendeu a jogar capoeira angola na beira do mar, já jogou no Pelourinho, vende tomate e cebola lá na feira e se banha no riacho da Bica. Já andou o Brasil inteiro, cantou na televisão e uma gringa já chorou ouvindo-o cantar, quando foi dar curso em Los Angeles. A sua vida ele nos conta em São Bento Pequeno, sob o timbre inconfundível da sua Viola. E também que a capoeira é um jogo delicado, que o gingar de um capoeira tá no aperto de mãos e o seu pontapé é como um pedaço de pau. Quem quiser saber seu nome – ou de noite ou de dia –, é Manoel Silva. Boca Rica, na Bahia.

Quando cheguei na academia de Mestre Boca Rica, numa tarde de sexta-feira, dia em que havíamos marcado um primeiro encontro para conversar sobre a pesquisa, o mestre cantava, acompanhado da sua Viola, com a leveza de quem se deixa levar por uma divagação. Somente após cerca de quarenta minutos cantando e mostrando uma diversidade de toques de berimbau que habilmente dominava é que iniciamos nossa conversa. Expliquei a ele e à sua filha, que o acompanhava, os objetivos da pesquisa e marcamos a entrevista para segunda-feira pela manhã. Neste dia, desci a ladeira do Pelourinho um tanto apreensivo, em direção ao Forte Santo Antônio, onde fica sua academia. Mestre Boca Rica já estava lá, organizando algumas coisas, e ficamos conversando enquanto ele terminava. Ele dizia que gostava muito de conversar com “mestres” (referia-se a capoeiristas que chegavam se apresentando com esse título e que ele dava a entender que considerava pouco merecido) e com intelectuais. E exemplificava o tipo de pergunta que costuma fazer:

- Qual o nome deste instrumento aqui?
- Berimbau, mestre?
- Não sei, tô perguntando pra você que é mestre, que é doutor.

Lembrei-me imediatamente de uma música que ele canta no disco que gravou com Mestre Bigodinho (2002, f. 2): *you diz que tem ciência / dê uma explicação...*²⁷³ Percebi que a pesquisa já havia começado, e era como se jogássemos capoeira. Eu lamentava não ter o gravador ligado, pois não o fazia antes de pedir sua permissão e sentia que não era a hora de aplicar esse “golpe”. A conversa se estendeu e a entrevista propriamente dita não começou antes que ele testasse meus conhecimentos no berimbau, pandeiro e atabaque.

- E o seu amor é mesmo o berimbau, mestre, como o senhor fala na música?
- É [risos]. É, porque, graças a Deus, com o berimbau eu consegui... Pense bem, um tabaréu do interior de Maragogipe, porque eu não sou filho da capital, pra conhecer quase quarenta países do primeiro mundo, rapaz! E me dando bem, porque a minha profissão era motorista, e eu nunca consegui nada. E como cantor e compositor, e como mestre de capoeira, quase quarenta países do primeiro mundo!

Mestre Boca Rica nasceu na cidade de Maragogipe, no interior do estado da Bahia, em 1936, e mudou-se para Salvador ainda na adolescência. Por “Bahia”, como vimos, os antigos se referiam à capital. De onde os seus conhecidos versos:

Quando eu vim para a Bahia
encontrei meu amor
meu amor é o berimbau
berimbau que me ensinou

Em Salvador, conheceu Mestre Pastinha, com quem começou a capoeira no início dos 1950, no Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), instituição que marcou a história da capoeira baiana. “Tem gente dizendo aí que Mestre Pastinha não tocava berimbau”, lamenta, afirmando que foi com ele que aprendeu a tocar o instrumento. Na musicalidade, Mestre Boca Rica tem ainda como referência outros grandes nomes da capoeira baiana, dentre eles Mestre Waldemar da Paixão, de quem fala com admiração: “um homem que, quando ele chegava num lugar, os mestres paravam pra ver ele cantar e tocar”. Mas isso não é muito diferente da atenção que a sua presença hoje desperta nas rodas de capoeira

²⁷³ Essa é mais uma ladainha criada com versos que fazem parte da disputa entre Riachão e o Diabo, no cordel de Leandro Gomes de Barros.

pelo mundo: “quase todo lugar que eu vou ‘os nego’ chora. É homem, é menino, é criança, é mulher”, orgulha-se.

Como observou-me Mestre Góes, os antigos mestres, “eles não conversam, eles versam”. E, de fato, algumas vezes Mestre Boca Rica respondia às perguntas cantando. E assim, entre falas e melodias, ele exemplifica como nasce, para ele, uma nova música:

Eu vinha da praia, acho que é do Rio Vermelho. Chegou no meio do caminho, bateu aquele “tanta gente fica fazendo música do Pelourinho, eu também vou fazer uma”... – eu já fiz várias. Veio essa:

Capoeira lá no Pelourinho
eu também já joguei lá

Porque domingo e feriado era a roda de Pastinha, né? Domingo e feriado ele fazia roda. E quando tinha turista em meio de semana ele fazia roda também. Jogava, fazia roda. Aí eu fiz esse corrido.

Capoeira lá no Pelourinho
eu também já joguei lá
domingo e feriado
todos mestres estavam lá

Porque aí ia gente do mundo inteiro. Da Bahia, do Recôncavo, pra ver a roda de Pastinha.

Domingo e feriado
todos mestres estavam lá
eu fui logo perguntando
pelo mestre do lugar
Pastinha respondeu
se quiser pode jogar

ioiô ioiô ioiô iaiá
se quiser pode jogar (coro)

Assim a memória da capoeira vai sendo tecida pela tradição oral, a partir de seus próprios protagonistas. Quando ouvimos com atenção os seus versos²⁷⁴ é como se Mestre Boca Rica observasse o mundo com o seu berimbau na mão, improvisando melodias a partir dos acontecimentos que constituem o seu cotidiano nesta grande roda e dos ensinamentos que lhe foram trazidos pela capoeira: *quantas melodias / são coisas que acontecem na*

²⁷⁴ Ver, por exemplo, o seu disco *A poesia de Boca Rica* (s/d), em cujos versos me baseei para descrevê-lo, no primeiro parágrafo. Disponível em <https://open.spotify.com/album/6abLGnFL1jtz8qMSZxVCB3>

Bahia... É a sua vida, a Bahia, a capoeira como um todo, sua história e sua filosofia, que ele narra, verdadeiro cronista, e anima quando canta.

Mestre Boca Rica possui toda uma vida dedicada à musicalidade da capoeira, esse é um traço característico da sua trajetória, e possui mais de uma dezena de CDs gravados, a maioria de forma artesanal. Para muitos mestres, entretanto, a criação de novas músicas é uma atividade mais relacionada a acontecimentos ou experiências singulares, nem sempre com vistas ao registro em disco. Nesse sentido, Mestra Cristina fala sobre as suas composições:

O que eu tenho composto são duas ladainhas, que uma é:

Tava na beira da praia, oiáíá
tava lá fitando o mar
Tava na beira da praia, oiáíá
tava lá fitando o mar
tava na beira das ondas
numa prece pra Iemanjá

e aí vai...

E a outra também é uma ladainha, que eu compus pra Iansã, que é:

Com a força de um trovão
clarão de relampejar
vou rezar nessa kizomba, oiáíá
pra ter fé no caminhar

e aí vai...

Então são basicamente essas duas, eu não componho muito não. Tem outras que eu escrevi, mas eu não canto. Porque é isso, às vezes você compõe, mas não cabe dentro, você não achou ainda o momento pra colocar. (...) Essa, da que “tava na beira da praia” foi uma coisa que realmente que aconteceu comigo. Ela veio, realmente eu tava na praia. E eu tinha acabado de ter filho, eu tive o meu filho Lucas, eu tive dentro da capoeira, eu engravidei de um capoeirista e a gravidez, ela ficou muito envolvida no processo da capoeira. Eu tinha um ano [de capoeira], tava começando, tava muito apaixonada pela capoeira. E aí eu engravidei e continuei ali, assim, a minha barriga foi crescendo, eu dentro do espaço, dentro lá do movimento da capoeira, com o Mestre Manoel e tal, foi tudo muito junto, assim. Então depois que eu tive o Lucas, foi um momento assim bastante bonito e profundo da minha vida, mas muito difícil também, porque foi uma gravidez e uma maternidade solo. Então nesse dia eu tava muito angustiada, assim, muito... precisando mesmo de um axé, de uma energia, e me veio alguns versos. Não a ladainha toda, mas me veio alguns versos, que eu fiquei... realmente eu tava ali olhando as ondas,

conversando com Iemanjá, pedindo orientações e tal, tentando me acalmar. E aí foi quando na verdade começou a inspiração dessa ladainha. Essa primeira. E a segunda acho que foi uma coisa mais procurada mesmo, eu queria fazer. Porque Iansã é o meu orixá de cabeça, aí eu queria fazer uma coisa em homenagem. Aí fui pensando e foram surgindo as coisas e eu fui escrevendo. Foi uma coisa mais, como eu vou dizer, pensada, mesmo. Tipo assim: “ah, eu quero fazer uma ladainha”. E essa primeira não, foi uma coisa que veio, num momento que eu tava precisando me expressar.

As duas ladainhas são em primeira pessoa e expressam algum tipo de vínculo com as religiões de matriz africana. Segundo a mestra, isso tem a ver com a sua inserção, que passou pelo candomblé e atualmente participa da umbanda, e “por achar também que a capoeira é um espaço sagrado, que você pode expressar a sua espiritualidade através ou não de uma manifestação religiosa”. Mestre Cristina extrai da sua experiência uma poética que encontra continuidade com a ancestralidade da capoeira, com um passado no qual se podia distinguir muito menos essas esferas, como atesta a estreita relação entre a musicalidade tradicional da capoeira e das religiões de matriz africana. Em certo sentido, o *eu* que canta não é necessariamente aquele que esteve na beira da praia naquele momento específico, mas também aquele que ocupa um determinado lugar de enunciação performatizado pelo canto, que compreende a capoeira como um lugar onde a espiritualidade possa ser expressa pela evocação da força dos orixás. Por isso, mesmo a primeira ladainha, fruto de uma experiência estritamente pessoal, pode ser cantada também por outros capoeiristas, tendo sido gravada por Mestre Valmir, no primeiro CD da *Federação Internacional de Capoeira Angola* (FICA, 2005, f. 2).

Um terceiro exemplo: Mestre Churrasco tem uma vida dedicada à capoeira, em especial à fabricação de berimbaus, os quais explora sonora e esteticamente. Ele costuma praticar “capoeira na capoeira”, como gosta de se referir, num jogo de palavras com a própria etimologia do termo capoeira, que remete à sua prática nos matos, e que é também de onde ele tira a matéria prima para a confecção dos seus berimbaus. Em 2018, estive com ele num desses matos, em Porto Alegre.²⁷⁵ Chegamos até um lago, onde o mestre tinha guardadas algumas vergas, e ali armou seu berimbau. Antes disso, alimentou os

²⁷⁵ Durante a realização do documentário *Berimbauzeiro*, sobre a arte de Mestre Churrasco, que dirijo juntamente com Magnólia Dobrovolski e Mário Saretta.

passarinhos, que haviam começado a cantar com a nossa chegada, e em seguida acomodou-se à beira do lago, onde cantou essa ladainha:

Certa vez um Gunga velho
encontrou uma Violinha
e num jogo de Lúna
nasceu um berimbauzinho

Berimbau de arco-íris
porongo de lua cheia
caxixi de ventania
sacudindo o matagal

baqueta de muitas águas
caindo de uma cachoeira
e o dobrão que era o sol
irradiando o seu axé
dentro do jogo de angola
no lago dos passarinhos

O mestre emenda o canto com o seguinte comentário:

Essa cantiga eu criei aqui dentro desse mato, desse lugar aqui. Eu tava sentado aqui, pra pensar. Outro dia, tinha um arco-íris aí, eu vi aquele arco-íris, parecia uma... “pô, isso aí é um arco”, né? Um arco... Aí eu calculei assim: pô, e a lua, né? A lua é um porongo, tchê! Aí o caxixi fazia o barulho da água: *tchaaa...* Ó, é um barulho de cachoeira. E aí saiu essa cantiga aí.

Mestre Churrasco é conhecido por sua criatividade inquieta. Suas vestimentas, seus instrumentos, seu estilo de jogo e formas de tocar e cantar são atravessados por uma estética bastante original. E assim é sua poesia, com espaço para a fabulação criadora. Enquanto conversávamos sobre musicalidade, em outra ocasião, o mestre lembrou o momento em que criou outra cantiga, há algumas décadas:

Tô chegando na favela
ouço um berimbau tocando
é roda de capoeira
que os meninos estão montando

Um deles toca atabaque
outro toca berimbau
outro tá jogando angola
outro joga regional

*O quilombo é a favela
onde toca o berimbau* (coro)
um deles tá na angola
o outro tá na regional

Eu criei instintivamente. Aí eu ensinei os meus alunos a cantar. Porque na época, como eu tava querendo estudar quilombo, aquelas coisas... Porque não tinha isso tudo aprofundado, mas era um pouquinho de iniciação. Daí eu peguei: quilombo... bah, os caras falam quilombo, mas o quilombo é a favela. Porque a questão social, bem ou mal, tá dentro da vila o quilombo, né? Aí “um tá jogando angola, o outro joga regional” porque naquela época eu ensinava pros meus alunos a um jogar em cima e o outro jogar embaixo.

Esses são apenas alguns exemplos de como acontecem as criações musicais na capoeira. Em alguma medida, elas possuem uma narrativa que, conduzida por um enredo que vai do primeiro ao último verso, se distingue da forma de compor predominante entre os antigos cantadores, onde a questão da autoria ainda não se fazia presente. Naquele contexto, os versos e quadras populares eram articulados – muitas vezes no momento da performance – por critérios que não priorizavam a construção de uma narrativa linear e integrada. Cecilia Tamplenizza (2017, p. 255) argumenta que

Esta maneira de compor acontecia no passado assim como acontece hoje. Versos de ladainhas eram cantados em corridos e vice-versa. Alguns deles, com o tempo, se tornaram espécie de fórmulas, que se ouvem nas rodas. Mas, longe de serem versos estáticos, adotados aleatoriamente, como poderia induzir uma leitura feita apenas através dos textos transcritos e gravados, o convívio na roda ensina que, a maestria na composição está em enriquecer a composição com esses versos. Uma maneira de dialogar com o passado, e de reatualizá-lo com novos versos.

A autora mostra como Mestre Moraes – mestre do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) e um dos grandes nomes enquanto compositor da capoeira angola atualmente – recorre a versos e temas das cantigas dos velhos mestres nas composições de novas ladainhas. Entretanto, os próprios exemplos fornecidos por Tamplenizza de gravações realizadas pelo mestre são constituídos, em sua maioria, por narrativas orientadas por um fio condutor argumentativo que a atravessa. A estrutura dessas ladainhas, que apresentam uma poética bem trabalhada e são tomadas como referência por grande parte dos angoleiros, demandam que no ato da performance nas rodas elas sejam cantadas com fidelidade à versão original. Em verdade, parece ser uma característica marcante das performances atuais, mesmo com relação às ladainhas antigas, a busca da fidelidade às gravações tomadas como referência ou, nos casos das ladainhas mais novas, a criação original do autor, uma vez que este passa a ser mais facilmente conhecido na modernidade. Essa prática nunca esteve ausente da capoeira, certamente, mas ao que tudo

indica não ocorria de forma sistemática e as cantigas não eram criadas com essa finalidade, como parece ser feito atualmente. Esse tipo de construção poética (com um “encadeamento necessário”, sob uma forma que privilegia a filiação em detrimento das alianças, pra retomar a discussão realizada no capítulo 5) é também mais afeito às músicas que procuram expressar discursos mais objetivos, como nas músicas de protesto ou de afirmação identitária visto nos capítulos anteriores.

Roland Barthes (2004, p. 58) argumenta que “o *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade”. Em outras sociedades, em que a noção ocidental de indivíduo não assume a mesma centralidade, “a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’”. É interessante, assim, a observação de Muniz Sodré (1988), que identifica na literatura de cordel “a inauguração de uma relação de autoria” (p. 193) na cultura popular do nordeste, em que se articulam a palavra escrita e a oralidade. Entretanto, Sodré sugere, a partir de Austin, que o cordel deve ser compreendido sobretudo enquanto ato performativo, uma vez que “a significação é ultrapassada pelo *ato discursivo* da narrativa” (p. 194. grifo original).

Como vimos, o vínculo entre as ladainhas e o cordel são vigentes desde os primeiros registros em áudio realizados por Lorenzo Turner. Por outro lado, elas ocorriam a partir de pequenos excertos ou trechos selecionados sem maiores preocupações com a ruptura da narrativa, submetendo o texto ao mesmo tratamento dispensado aos versos populares da literatura oral. Assim, a diferença mais significativa entre as ladainhas modernas e as antigas, do ponto de vista narrativo, parece ser o fato de que o conteúdo dos versos, seu aspecto *constatativo*, passou a ganhar maior evidência, expressando o discurso de um autor. Junto com isso, abre-se espaço para a emergência de temas individualizados, onde as vivências e trajetórias pessoais ganham bastante evidência. Nesse sentido, pode-se pensar uma aproximação entre as ladainhas e o blues norte-americano. Ângela Davis (2012) argumenta que

(...) a música escrava (tanto religiosa e quanto secular) era essencialmente música coletiva. Ela era interpretada

coletivamente e dava expressão aos anseios de liberdade da comunidade.

O blues, por outro lado, a forma musical afro-americana predominante após a escravidão, articulou uma nova avaliação das necessidades e desejos emocionais individuais. O nascimento do blues é uma prova estética de novas realidades psicossociais no interior da população negra. Essa música era executada por indivíduos que cantavam sozinhos, acompanhando-se com instrumentos como o banjo ou o violão. O blues, portanto, marcou o advento de uma cultura de performance popular com fronteiras cada vez mais distintas entre o músico e o público.

Essa característica permitiu (e foi alimentada por) a entrada do blues no mercado da indústria musical, processo equivalente, no Brasil, ao que ocorreu com o samba. Mas isso de forma alguma significa que as cantoras do blues estudadas por Davis (assim como os compositores do samba) tenham se conformado à expressão de vivências apenas individuais. Conforme a autora, “o blues revira os problemas inquietantes da experiência solitária individual e os reconstrói como problemas compartilhados pela comunidade” (p. 174). Assim, não devemos projetar nesses compositores populares as características do autor moderno a que se refere Barthes e o protagonismo da “escrita de si”. As narrativas populares da diáspora africana vêm sendo compreendidas a partir da ideia de *escrevivência* desenvolvida pela escritora Conceição Evaristo, em que a indiscernibilidade entre a escrita e a vivência constitui a performatização de um lugar de enunciação que é sempre, em alguma medida, coletivo, pois inscrito em uma experiência histórica específica.

Na apresentação da 3ª edição de *Becos da Memória* (2017), Evaristo afirma: “Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*” (p. 11). Realizar essa tarefa que “con(funde)” escrita e vida, de acordo com a autora, significa também produzir uma indiscernibilidade entre real e ficção por meio do que Evaristo compreende por “ficções da memória”. Conforme argumenta, “entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (*idem*). Esse tipo de saber se distingue daquele operado pelo autor moderno referido por Barthes que, mesmo que possa tomar as suas experiências de vida como tema de uma obra, tem sobretudo a própria linguagem como objeto de uma experimentação, operada mais intransitivamente. Em

última instância, retomando Fanon, ele não precisa reivindicar a plenitude de sua humanidade enquanto escreve ou compõe.

Nessa perspectiva, a capoeira compartilha com outras experiências de matriz africana o fato de que a sua música é sempre a expressão de uma vivência individual ou coletiva marcada por uma experiência histórica compartilhada, mesmo que ficcional. Entre os velhos cantadores da capoeira, as grandes referências dos capoeiristas modernos, a criação musical sempre foi uma investida com sua própria filosofia, sua prática e sua história, realizada por meio de rimas e melodias que constituem uma linguagem singular. É aqui, parece-me, que o cantador compositor concentra os esforços de sua criatividade, fisingando algum fragmento da experiência com uma melodia simples, muitas vezes já existente nas rodas de capoeira ou no universo afro-brasileiro, assim como o faz também com os versos que lança mão em improvisos durante a roda.

Nos últimos anos, com o desenvolvimento das novas tecnologias, a gravação de discos cada vez mais acessível e a possibilidade de difusão de performances musicais nas redes sociais tem estimulado a criação musical para além das rodas de capoeira. Nesse contexto, algumas transformações estéticas que vêm ocorrendo no repertório musical da capoeira angola e o espaço que as novas músicas têm recebido nas rodas em detrimento das cantigas tradicionais desagradam muitos mestres. Nas linhas que seguem, busco compreender de que forma esse processo vem se desenrolando e como os mestres articulam convenção e invenção no estabelecimento de parâmetros mais ou menos flexíveis para a criação musical.

A TRADIÇÃO NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Em *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy (2001) dedica um capítulo para a investigação das complexas relações entre a música negra da diáspora (sobretudo nos Estados Unidos e Inglaterra) e o que ele denomina de políticas de autenticidade racial. Gilroy identifica a existência de duas perspectivas dominantes e polarizadas que, não obstante os avanços logrados em cada caso, impuseram obstáculos significativos para o desenvolvimento adequado da teorização crítica daquela música. De um lado, uma posição

“excepcionalista” que negligencia a multiplicidade das expressões musicais negras, conjugando a “louvável preocupação com a relação entre a música e a memória do passado” (p. 206) com o conservadorismo expresso na ideia de uma tradição africana transmitida de forma imaculada. De outro, a resposta pluralista e “antiessencialista” que, conforme argumenta, ignora o apelo político da primeira e subestima os efeitos do racismo ao propor “uma desconstrução casual e arrogante da negritude” (*idem*). Fazendo coro à abordagem de Leroi Jones (2014, p. 175), segundo a qual a música negra deve ser compreendida como “um mesmo que muda”, Gilroy (2001, p. 208-209) adota uma posição crítica às duas correntes:

A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento.

Tensões entre a ideia de uma africanidade intocada e a dissolução das matrizes culturais africanas encontram expressão na história da capoeira pelo menos desde a formalização dos estilos *angola* e regional, no início dos anos 1940. Vale lembrar que a própria afirmação da *capoeira angola* como estilo é uma expressão desse embate, ao fazer frente à emergência de uma narrativa esportiva e nacionalista que se seguiu à descriminalização da capoeira.²⁷⁶ Por outro lado, a criação musical sempre foi um dos principais espaços em que a afirmação das matrizes africanas da capoeira se mostra com maior força, não sem produzir conflitos no próprio campo angoleiro. Explicitar a trama que envolve esses

²⁷⁶ Em 2005, Mestra Paulinha (Barreto, 2005), do grupo Nzinga, escrevia: “Nesse contexto, temos diante de nós um duplo desafio: por um lado, afirmar a capoeira como cultura negra, assegurando que sejam implementadas políticas públicas coerentes com tal definição, que levem em conta a heterogeneidade existente nesse campo e que estejam afinadas com o objetivo de garantir que a capoeira seja reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial [o que foi consumado em 2008]. Por outro lado, evitar que nesse processo sejam adotadas definições essencialistas de cultura negra, que, muitas vezes, incluem noções de pureza racial e estabelecem conexões diretas entre certas características fenotípicas e determinadas competências culturais ‘africanas’ herdadas. Em lugar da adoção de tais definições, acredito que é de grande interesse focalizar os processos através dos quais determinadas expressões culturais passaram a ser percebidas pelos praticantes e pelo público em geral como ‘cultura negra’, o modo como a ‘tradição’ é redefinida nestas expressões, e a relação destas com as construções de identidade étnica e as formas de (auto) identificação” (Barreto, 2005, p. 67)

conflitos é uma parte importante do processo que pretende compreender as respostas apresentadas pelos angoleiros a esse desafio.

O tema da incorporação de novas músicas no repertório da capoeira não é novo. Ao contrário, parecia já preocupar os capoeiristas desde os anos 1960, pelo menos, como se pode observar na seguinte afirmação de Waldeloir Rego, à época (2015, p. 109): “não se pode estabelecer um marco divisório entre cantigas de capoeira antigas e atuais, embora alguns capoeiristas tentem fazê-lo”. De acordo com o autor, muitos capoeiristas tomavam cantigas bastante antigas por atuais e vice-versa, o que o conduziu à seguinte advertência: “é por demais perigoso se tentar distinguir cantiga de capoeira antiga da atual e, de um modo geral, cantiga de capoeira propriamente dita e cantiga de procedência outra, cantada no jogo de capoeira” (*idem*). Vimos que o trânsito musical entre as culturas diaspóricas negras é corrente e que as músicas tradicionais da capoeira estão assentadas na cultura musical dos terreiros. Sobre esse processo, Mestre Cobra Mansa observa:

tem músicas que elas se adaptaram tão bem que quando chega, quando você canta, você sente como se a música fosse da capoeira, né? Aí pronto, você pega aquela: *O facão bateu em baixo, a bananeira caiu...* Ela se incorpora tão bem dentro da capoeira, que todo mundo tem a impressão que você tá falando de capoeira. Essa música é do samba-duro, do samba de roda. Tá entendendo? Mas ela se encaixa muito bem na capoeira. Então, acho que é isso, então ela permanece.

Sobre a questão da antiguidade, é importante observar que, na época em que Rego realizou a sua pesquisa, havia ainda poucos discos de capoeira na Bahia, os mais expressivos eram os LPs dos mestres Bimba (produzido pela recém lançada *JS Discos*, a primeira gravadora de Salvador, em 1962), Traíra (1963) e Camafeu de Oxóssi (1967). Nas décadas seguintes, a gravação de discos de capoeira se ampliou bastante e, após a virada do século, assistimos a uma crescente proliferação de CDs de capoeira (bem menos intensa na capoeira angola, certamente²⁷⁷) com ampla presença de músicas autorais, ainda que muitas vezes se tratem de melodias antigas, com pequenas variações, para as quais são atribuídos textos inéditos.

²⁷⁷ Alguns grupos da “capoeira contemporânea” chegam a produzir dezenas de discos com músicas autorais, enquanto na capoeira angola são poucos os grupos que superam a marca de quatro ou cinco discos atualmente.

Além da apreciação e da busca por músicas novas para a ampliação de repertório, há uma grande demanda pelos discos para o seu uso durante os treinos de movimentação. Atualmente, a venda de CDs também é uma forma de complementar a renda para muitos mestres, cuja distribuição em geral acontece de modo independente, sobretudo através dos eventos de capoeira para os quais são convidados²⁷⁸. Com a difusão das novas tecnologias, vários capoeiristas de uma nova geração de mestres e contramestres também passaram a desfrutar desse tipo de registro, geralmente combinando músicas autorais com músicas consideradas de domínio público. Muitas vezes, tornam-se reconhecidos no mundo da capoeira a partir dessas gravações e assim constroem as suas carreiras profissionais.²⁷⁹ Há, dessa maneira, todo um repertório composto de músicas reconhecidamente novas que são cantadas nas rodas de capoeira angola atualmente.

Em certo sentido, pode-se considerar que o ingresso do fazer musical da capoeira, e em especial da capoeira angola, na “era de sua reprodutibilidade técnica”, como a concebeu Walter Benjamin (1994), é um fenômeno relativamente recente. Mesmo que a produção dos discos tenha tido início nos anos 1960 e alguns registros fonográficos tenham sido realizados anteriormente, é só muito mais tarde que se percebe um processo no qual “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (p. 171). Essas novas condições de produção artística, de acordo com Benjamin, fazem com que a função social da arte se veja transformada, ela se emancipa do ritual e passa fundar-se no domínio da ação política. Nesse contexto, a distribuição se torna uma questão central.

No caso das gravações da capoeira, os discos são produzidos para serem consumidos fora das rodas e a necessidade do novo impõe também novas exigências aos compositores. A melhor forma de divulgação torna-se a própria roda de capoeira, que é também formada pelo público consumidor, e que muitas vezes demanda dos compositores o canto das suas

²⁷⁸ Mesmo que o CD seja um produto muito pouco consumido atualmente, a venda de CDs ainda é bastante comum na capoeira (talvez a maioria dos capoeiristas hoje em dia somente compre CDs de capoeira).

²⁷⁹ Na capoeira angola, nomes como Contramestre Rafael de Lemba (São Paulo), Contramestre Barata (João Pessoa) e Mestre Pernalonga (São Paulo), dentre outros, são exemplos de capoeiristas bastante conhecidos pelos seus discos, que fazem grande sucesso no mundo da capoeira. Alguns vídeos informais de suas performances musicais em eventos de capoeira possuem elevado número de acessos nas redes sociais. Outro exemplo é o trabalho desenvolvido pelo Mestre Negativo (Belo Horizonte), dedicado especialmente ao berimbau, destacando-se com a produção de conteúdo audiovisual para a internet.

músicas, introduzindo-as, por sua vez, no seu próprio repertório. Muitos capoeiristas compositores, mesmo que não possuam discos gravados, também aproveitam as rodas pra divulgar suas criações. E isso muitas vezes é feito sem dar a devida atenção à adequação dos cantos ao momento em que são cantados. É também notável que com frequência algumas músicas, incluindo as mais tradicionais, são cantadas por capoeiristas nas rodas na mesma ordem e com as mesmas variações que foram registradas em disco. Esse processo às vezes gera críticas por introduzir um critério externo ao ritual da roda para a escolha das cantigas, muitas vezes perdendo a conexão com os jogos. Mestre Guto lembra do sucesso que fez o segundo CD do GCAP, intitulado *O GCAP tem dendê* (1999), disco em que Mestre Moraes toca sozinho todos os instrumentos da bateria:

Era normal a gente ir na roda e o cara cantar a ordem do disco. Se eu canto ela na ordem do disco, eu não tô cantando de acordo com o que tá acontecendo na roda, né? Que é também o que fazem alguns mestres hoje, os cantadores, eles têm que vir e divulgar o trabalho deles. São os atravessamentos do mercado, né?

Além disso, o canto de músicas novas, às vezes a depender da característica da música e da habilidade do cantador, requer um esforço especial do público para apreendê-las imediatamente para que possam responder o coro, resultado nem sempre alcançado satisfatoriamente. Mestre Rogério comenta:

Às vezes o cara vai ali e canta um corrido que ele fez agora, aí a roda vai lá pra baixo, porque ninguém sabe, entendeu? A coisa não... um corrido, pra incorporar no universo da capoeira, ele vai precisar ser cantado espontaneamente como é cantado *Sai Sai Catarina, Sim sim não não, Paranauê*... Isso daí já faz parte do universo da capoeira, tem mais de sessenta anos que eu ouço isso daí, então isso já incorporou, já faz parte. Não é eu fiz um texto agora, eu vou pra roda ali, canto e acho que todo mundo tem que cantar (risos). Não funciona desse jeito. Eu posso fazer isso pra botar no CD novo, né? (risos) Mas isso daí vai levar anos pra ser incorporado na roda de capoeira.

O desenvolvimento das redes sociais nos últimos anos ampliou largamente as possibilidades de produção e circulação desses registros, de modo que atualmente qualquer capoeirista pode compartilhar vídeos na internet com criações que não se destinam a gravação em disco. Já os discos, que há alguns anos eram produzidos, em sua maioria, artesanalmente, cada vez mais alcançam um nível de produção profissional. Registros audiovisuais de rodas de capoeira (inclusive transmissões ao vivo) tornaram-

se, também, bastante comuns nas plataformas virtuais. Os efeitos da rápida propagação desses produtos entre os capoeiristas são bastante visíveis e influenciam o repertório musical das rodas de capoeira pelo mundo, entre ritmos e algoritmos²⁸⁰. Assim, uma nova construção da memória da capoeira vai sendo constituída virtualmente, e com maior destaque para o protagonismo de gerações mais novas de capoeiristas.

De acordo com Benjamin, um dos principais efeitos do processo de reprodutibilidade técnica é o abandono do critério da autenticidade de uma obra de arte, isto é, do seu caráter único, ao dar-lhe uma existência serial que destaca o objeto produzido da esfera da tradição.²⁸¹ “Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora” (*idem*, p. 168), argumenta. Nessa perspectiva, uma ideia central para o filósofo alemão é que a era da reprodutibilidade ocasiona a perda da “aura” da obra de arte. A aura reúne forças que ultrapassam a existência material de uma obra, é o que a torna singular, o que engendra “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170)²⁸². Um aspecto por demais relevante para a capoeira, onde, afirma-se, cada canto é um canto, cada jogo é um jogo. No caso dos discos de capoeira, a perda da aura é o que esvazia de sentido a possibilidade de realização de uma roda com som mecânico, embora esse recurso seja largamente utilizados nos treinos. Podemos considerar que a aura musical, na capoeira, é produto da oralidade, é o conjunto das condições para a transmissão do axé na roda – e, portanto, para a sua realização – e o que expressa a conexão com a ancestralidade.

Em seu ensaio, Benjamin privilegia o cinema e a fotografia. No que se refere à música, sobretudo à música popular, é interessante ter em conta que a questão se modifica à medida em que os consumidores de discos (o objeto reproduzido) também costumam

²⁸⁰ A seguinte cantiga, por exemplo, popularizou-se a partir de um vídeo postado no Facebook, que registra uma roda de capoeira angola realizada pelo grupo *Angoleiros do Mar*, na Ilha de Itaparica (BA), em 2018: *Eu vou botar a minha rede na varanda / eu quero ver a minha rede balançar / balança a rede ioiô / balança a rede iaiá...* Nos meses seguintes, pude ouvi-la em rodas de capoeira angola em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador.

²⁸¹ “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição”, afirma o autor (1994, p. 168).

²⁸² Benjamin assim exemplifica: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas” (1994, p. 170).

frequentar shows onde esperam ouvir as mesmas músicas em performances ao vivo, enquanto no cinema e na fotografia a relação com a arte se estabelece necessariamente por intermédio das cópias. Na capoeira, a questão se complexifica um pouco mais: longe de ter acessado a indústria fonográfica (como ocorreu com o samba, por exemplo), o público consumidor dos discos é constituído basicamente por capoeiristas, isto é, cantadores que ampliam o seu próprio repertório a partir da escuta e têm no conteúdo reproduzido, potencialmente, o alimento para um novo aqui e agora, uma nova performance ritual (e, nesse sentido, aurática).

São interessantes aqui as considerações de Guattari (2012) sobre certa atitude antimodernista que rejeita maciçamente as inovações tecnológicas, sobretudo aquelas ligas à revolução informática. Para o autor, elas não deveriam ser julgadas positivas ou negativas em si mesmas: “tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação”, argumenta (p. 15). E acrescenta: “O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos” (*idem*).²⁸³ Nunca antes os capoeiristas foram tão desafiados a utilizar as ferramentas tecnológicas para se reinventar e manter ativos, com seus grupos, em sua arte como durante a pandemia de Covid-19 que acometeu o mundo em 2020, impondo o distanciamento social. Capoeiristas mobilizaram-se em aulas e eventos online que mantiveram os grupos unidos e permitiram a geração de renda para muitos dos velhos mestres. No campo da pesquisa, pelo menos dois grandes eventos acadêmicos foram realizados em universidades federais voltados exclusivamente para a capoeira naquele ano, constituídos em sua maioria por apresentações de trabalhos realizadas por capoeiristas pesquisadores e contando com a participação de mestres convidados.²⁸⁴ Vários programas de entrevistas com mestres e pesquisadores também surgiram nas redes sociais, gerando grande interação com

²⁸³ Guattari (2012, p. 15) argumenta que se as transformações tecnológicas implicam “uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade”, há, por outro lado, e simultaneamente, “uma tendência heterogenética, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes”.

²⁸⁴ Um Ciclo de Debates sobre a capoeira foi realizado durante as celebrações dos 75 anos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), conforme <https://proext.ufba.br/ciclo-de-debates-sobre-capoeira>. A partir de uma parceria entre professores da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e a Universidade da Integração Luso Afro-Brasileira (UNILAB), os antropólogos e capoeiristas Celso de Brito e Ricardo Nascimento (Mestre Cangaceiro), foi realizado o I Roda de Debates: pensando a sociedade através da capoeira, conforme <https://rodadedebates2020.wixsite.com/sociedadecapoeira> (acessos em 07/2021).

capoeiristas conectados ao redor do mundo. Mestre Felipe de Santo Amaro, considerado o mais antigo mestre de capoeira angola em atividade, aos 92 anos de idade, anuncia em suas redes sociais que seu último disco, lançado em 2017, já pode ser acessado nas plataformas digitais modernas, como o *Spotify*.²⁸⁵

Nos últimos anos, as redes sociais também permitiram grande compartilhamento de conhecimento sobre a capoeira. No que diz respeito à musicalidade, há uma grande quantidade de discos disponíveis na internet que há pouco tempo eram bem pouco acessíveis. Hoje em dia é muito mais fácil aprender a cantar uma ladainha ouvindo-a nas plataformas virtuais do que na roda de capoeira. Nesses espaços, pode ser ouvida a maioria dos álbuns clássicos da capoeira angola e outros registros históricos, como as gravações de Lorenzo Turner no início dos anos 1940 ou Mestre Waldemar e sua turma no Corta-Braço, nos anos 1950. É verdade que a disponibilização na rede desse tipo de registro não costuma impactar com a mesma intensidade e imediatez as rodas de capoeira como acontece com o lançamento de alguns álbuns novos. O fato de que produções mais recentes possuam melhor qualidade de áudio é um fator que também pode influenciar para que alguns capoeiristas, sobretudo os mais novos, privilegiem a escuta desses discos.

De qualquer forma, o acesso a esse grande e rico acervo também tem possibilitado a muitos capoeiristas uma maior aproximação com a musicalidade dos mestres antigos. Nessa perspectiva, Contramestre Bicicleta explica como a internet possibilitou que esteja sempre renovando o seu repertório musical a partir desses mestres:

Ao mesmo tempo que eu renovo, é uma renovação com coisa antiga. De um ano pra cá mais ou menos, essa coisa dos mais velhos tá mais forte em mim. Eu quero cantar coisa dos mais antigos. Eu comecei a perceber que (...) tem tanta coisa dos mais velhos pra cantar e tem tanta coisa que tá deixando de ser cantada que eu não preciso ficar cantando coisa nova. Mas eu não sou contra coisa nova. (...) E é muito legal, porque cada vez que eu tenho pesquisado, com acesso a essas redes sociais, que ajudam pra caramba, e a galera que socializa, porque se não fosse essa galera a gente não tinha o acesso. Eu vou fazer quarenta anos, como é que eu vou ter acesso a coisas do Mestre Waldemar, se alguém não socializar? Não tem como. Mas a cada vez que eu escuto, eu vejo uma parada nova, ou um verso novo, sabe? Uma forma de cantar nova...

²⁸⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/42aEGXqH7tsgKrFQaBAbeu>

A conversa com uma aluna, narrada por ele, é bastante emblemática do momento vivido na capoeira angola atualmente, no que se refere à musicalidade:

Outro dia uma aluna minha: – Eu tava querendo comprar um CD do fulano de tal, o que é que você acha? Eu falei: – Eu não acho nada. Eu só acho que você não precisa investir dinheiro em CD de fulano e ciclano.

– Por quê?

– Porque você pode escutar Paulo dos Anjos... você sabe o que é que ele canta?

– Não.

– Então olha só, você tem de graça. Vai lá no Youtube! Quer comprar o CD do fulano lá, compra, maneiro. Você vai tá ajudando a figura também, que é capoeira, e se a gente não se ajudar ninguém ajuda a gente. E se tem o dinheiro, vai lá, é melhor tá gastando com o CD do camarada do que tá gastando com merda na rua. Mas porra, já experimentou escutar o Paulo dos Anjos? Vai lá, escuta lá...

Dentre os mestres que conversei para fins dessa pesquisa, nenhum deles se opõe à criação de novas músicas. A maioria, inclusive, compõe. Entretanto, parece haver um desconforto geral com o flagrante declínio do canto de cantigas tradicionais nas rodas de capoeira (consideradas veículos de um saber que se busca preservar), em vista da crescente presença das músicas novas. “E se a gente não cantar as coisas velhas, daqui a 10 anos, daqui uma outra geração, essa geração que eu tô vendo começar a capoeira agora, ela só vai conhecer as coisas novas”, argumenta Bicicleta. Nesse sentido, o depoimento de Mestre Renê é bastante sintomático:

É por isso que eu sou a favor da gente tá aprendendo e entendendo as músicas deixadas pelos nossos ancestrais, depois a gente vai aprender a música que tá na moda. Nada contra a música da moda, porque tem muita música boa, né, nova, que tá aí, que eu acho linda, acho maravilhosa, entendeu? Mas eu acho que todo mundo deveria – os mestres, os professores, as pessoas que dão aula de um modo geral – deveria começar a ensinar os seus alunos e priorizar na sua escola, na sua academia, a cantar músicas antigas. Porque eu já cheguei em várias rodas de capoeira – isso tanto no Brasil quanto fora do Brasil –, eu vou cantar a música e ficava parecendo que eu era um ET, que eu tava cantando uma música de outro mundo! né? E eu tava cantando músicas antigas de capoeira. Então essas pessoas, esses alunos estão errados? Eu acredito que não. São os professores que estão errados.

Mestre Marrom também ressalta a necessidade de se dar prioridade para as músicas tradicionais, pois, caso contrário, “aí fica só *hit parade*, só a música que tá no sucesso, que todo mundo canta. Isso é que eu sou contra, entendeu? E aí às vezes rola isso”. Mas

também valoriza muito a criação de músicas novas, embora não componha: “Eu acho que é prejudicial a gente vetar a criação dos alunos, a criatividade”, afirma. O mestre exemplifica o seu ponto de vista a partir de um diálogo que teve com outro capoeirista enquanto assistiam a um jogo de capoeira:

O menino, outro dia, jogando lindo! Velho, um jogo... Aí eu falei: “não dá nada”. Aí o cara “pô, parece *break dance*”. Eu falei: “pô, o moleque tem 22 anos, o corpo dele, tudo que ele quer fazer com o corpo dele o corpo faz”. Meu irmão, o cara fazia uma acrobacias! (...) O cara: “te pego aqui, te pego ali”. Cara, pegar a gente pega todo mundo em tudo, entendeu? Mas o jogo tem que ser permitido, permite jogar, e me permita eu jogar também. Não é você dá um “rolê”, eu te dou um chute na cara; dá um “aú”, eu dou um chute na boca; dá um “rabo de arraia”, eu dou uma rasteira, um pontapé... Não é assim também, né? Então o novo sempre vem. O novo vem e vai sofrer transformações, isso é inevitável. O que não pode ter é descaracterização, entendeu? Ritualística, alguns tipos de coisa. O cara vai fazer, por exemplo, assim... na capoeira angola uma das coisas primordiais é você jogar, não tocar a bunda no chão. Esse tipo de coisa a gente tem que preservar. (...) Uma das coisas primordiais na capoeira angola é você tá todo limpinho, de branco e sair limpo. O cara não te pegar com a mão suja e te sujar. Uma das coisas da capoeira angola é você não agarrar o outro, né? Aí tem coisas assim que... Agora o cara é flexível, pô, ele tá ali, você dá um rabo de arraia no cara, o cara entorta todo, mete o pé por dentro da cabeça, você vai dizer que não pode porque o cara é *break dance*? Qual é, pô? É o recurso que ele tem. Eu não faço porque eu não tenho esse recurso, se eu tivesse eu faria. Então às vezes, sabe... o que eu não posso fazer, porque eu não sou capaz de fazer, eu vou criticar? Ou porque eu não fiz essa cantiga tão linda é melhor eu criticar porque ela não é minha?

A narrativa coloca em jogo a invenção na capoeira como um todo, revelando conflitos que atravessam diversas dimensões da sua prática. Há sempre uma necessidade no jogo de avaliar, sobretudo quando em visita a outros grupos, até onde o pé deve entrar, o quanto de agressividade se deve lançar mão ou evitar, o quanto se precisa ser mais propositivo, ou seja, o quanto se pode estar incorrendo em excessos em relação ao que é esperado para a situação, e o mesmo parece valer para a questão da inventividade. Mestre Marrom afirma que às vezes, quando se ultrapassa certo bom senso nas suas rodas, ele intervém: “gente, canta uma *Dona Maria do Camboatá* aí, por favor, canta uma *Aidê* aí, só amazinha...”²⁸⁶, ironiza. Ele resume o seu ponto de vista recorrendo à própria história da capoeira: “eu sou um defensor de se manter as cantigas, os corridos antigos, eu sou

²⁸⁶ O mestre faz referência aqui a músicas tradicionais da capoeira.

defensor. Mas também eu sou um defensor da gente aceitar o novo vir. Porque na época desses mestres alguns corridos desses eram novos pra eles”. É exatamente o que mostra a pesquisa realizada por Waldeloir Rego nos anos 1960:

Outro fato importante é o resultado da enquete que fiz com vários capoeiras antigos e modernos, e verifiquei que quase todos eles possuem um ou mais golpes ou toques diferentes dos demais, inventados por eles próprios, ou então herdados de seus mestres ou de outros capoeiras da suas ligações, isso sem falar na interpretação pessoal, embora sutil, que dão aos golpes e toques, de um modo geral, e o golpe pessoal que todo capoeira guarda consigo, para ser usado no momento necessário. (Rego, 2015, p. 48)

A questão do novo costuma emergir discursivamente, na capoeira angola, em contraposição com as ideias de tradição e ancestralidade. Na perspectiva afirmada por Mestre Marrom, o parâmetro de continuidade é deslocado para a própria criação, de modo que a não criação é que passaria a expressar a ruptura com a prática dos antigos mestres. A mesma questão é colocada por Mestra Cristina:

o Mestre Manoel sempre fala assim: “Ah, a capoeira já tem muito canto pronto, muita coisa, assim, a gente precisa preservar os cantos tradicionais, os cantos antigos e tal”. Aí eu sempre falo assim: “pô mestre, mas o capoeirista sempre compôs”. Em todas as épocas, houve capoeiristas que compuseram músicas, né? A gente tem algumas poucas que são domínio popular, mas a gente tem muita música composta, que a gente sabe. Então o capoeirista sempre vai compor, sempre vai aparecer pessoas compondo e fazendo músicas. Mas eu acho que de uma certa forma, ele tem razão. Porque às vezes eu vejo assim, porque não é só a questão de compor, é o contexto também que às vezes é modificado. O contexto não, o formato das músicas de capoeira, principalmente capoeira angola, porque na regional sempre teve uma forma de cantar diferente. Mas na capoeira angola, principalmente nos corridos. Em alguns lugares esses corridos tem cada vez ficado mais longos, corridos mais compridos. Quase uma ladainha, né? E isso descaracteriza um pouco o que é um corrido, assim, né, que é bom próximo da cultura popular, que o puxador puxa uma quadrinha, uma coisa mais curta, e o coro responde prontamente. Aquela coisa do bate e volta, né? Com mais fluidez. Eu acho que o corrido ele funciona melhor assim. Apesar de que tem alguns corridos mais longos que até eu gosto de cantar, que cabe, mas eu vejo que em alguns momentos até os meus alunos às vezes trazem umas coisas assim, eu falo: “caramba...”.

Mestra Cristina coloca em jogo, assim, a preocupação com a estética da musicalidade da capoeira angola, que vem se alterando juntamente com a produção de novos corridos. De fato, uma característica pode ser observada ouvindo-se os discos históricos da capoeira:

quanto mais antigos, mais curtos são os corridos. Renato Almeida, no texto já citado em que descreve uma roda de capoeira angola ocorrida em 1941, observa: “O modo de cantar é original. Um camarada tira o verso e coro responde ora todo o último verso, ora parte, ora última palavra apenas.” (1942, p. 159). Nas gravações realizadas por Lorenzo Turner, na mesma época, pode-se observar essa característica. A maioria das quadras populares utilizadas pelos cantadores nesses corridos intercala cada verso com o coro. Vários corridos tradicionais mantêm essa forma, mas ela é muito pouco observada em músicas autorais mais recentes. Conforme observa Ralph Wadley (2006, p. 127), esse é um aspecto fortemente característico da música africana que no samba de roda encontra-se mais presente no chamado “samba corrido”, enquanto a forma textual do “samba chulado” (mais próximo de grande parte dos corridos presentes na música da capoeira a partir da década de 1970, geralmente em quadras) seria mais influenciado pela música europeia. A explicação de Mestre Guto vai na mesma direção:

me parece que quando a capoeira começa a acessar outros grupos étnicos, ainda mais quando ela começa a vir pro sul e sudeste, elas começam a se ampliar, né? Eu sempre gosto de associar a musicalidade do batuque, do candomblé e da umbanda, né? As músicas da umbanda tem muito solo, a pessoa fica cantando, o chefe da umbanda fica cantando, fica parecendo essas músicas da galera [da capoeira] contemporânea, regional, essas quadras gigantescas. [...] Pega os caras capoeiristas do passado: os caras eram do candomblé, eles eram do samba de roda, um sabia a puxada de rede porque morava na beira do rio ou na beira do mar, outro conhecia os repentes, sabia as divisões do repente, cantava com o “sotaque”, que chamava. Inclusive eles faziam essas trocas todas sem ter nenhum tipo de profanação. Aí chega pro Sul e Sudeste, né? Tu chega pra uma comunidade distanciada da cultura popular. [...] Aí vem aquilo que o Frigério fala: quanto mais branca a capoeira vai ficando, porque os estratos populares tem cor, mais ela se distancia do estrato popular, e aí os caras vão colocando do jeito deles. É isso que parece que a capoeira regional e a contemporânea tem. E aí o que que a angola fez? Entendeu isso, passou a valorizar isso como um demarcador do que é ser angoleiro. “Temos que cantar as músicas assim, as músicas lá do passado”. Então, por exemplo, os grupos de capoeira angola, eles são mais resistentes à criação de novas músicas.

Quando se compara, por exemplo, as músicas do LP de Mestre Eziquiel (1989), um dos mais destacados compositores da capoeira regional, com qualquer disco de capoeira angola da época, e mesmo os atuais, essa diferença é bastante explícita. À medida que os corridos vão crescendo em número de versos, há também uma diminuição do caráter agonístico das antífonas, que em alguns casos chegam a se aproximar do estilo estrofe-

refrão.²⁸⁷ Também se observa, muitas vezes, que mesmo quando o canto é dividido em uma quadra para o coro e outra para o solista, em muitos corridos modernos as quadras compõem, conjuntamente, uma longa narrativa que também distancia o canto dos acontecimentos da roda. Essas mudanças são paralelas às transformações na estética do jogo, apontadas anteriormente, em que muitos mestres reconhecem um esmorecimento da malícia nas rodas de capoeira modernas. Este poderia ser até mesmo considerado um efeito daquelas, se tomássemos como verdadeira a premissa de Jaques Attali, para quem “a música é profética (...), a organização social é seu eco” (1995, p. 14).

Vale acrescentar que sustentar por um longo tempo o canto de músicas em que o chamado do solista e a resposta do coro são muito breves exige maior habilidade de improviso do cantor, numa interação dinâmica que demanda saber cantar “sem imaginar”, em que bons cantadores muitas vezes se lançam “num canto que se repete interminavelmente e com uma grande liberdade do cantor”, como observou Almeida (1942, p. 159). A realização de rodas mais inclusivas, nas quais alunos com pouca experiência são incentivados a cantar, certamente faz com que aumente a presença de corridos mais confortáveis, que causem menos insegurança para o cantor (já que ele “pra cantar imagina”), e possivelmente mais próximos do estilo de canções que está habituado a ouvir no cotidiano. Mestre Cristina acrescenta ainda:

Mas eu acho que é uma coisa que precisa ser pensada e eu acho que a gente, por mais que componha, tem que tá sempre trazendo aquelas que são domínio popular. Até porque eu acredito que elas têm uma simbologia, né, e uma energia. Elas carregam uma coisa assim que é ancestral. Faz parte lá do início da capoeira e tal, então é importante a gente tá sempre cantando, lembrando, trazendo assim, né? E eu sinto que às vezes as pessoas abandonam um pouco porque acham que... é como os jovens hoje, que ouvem o funk antigo e falam que é chato, entende? [risos] Acha que é música de velho, chato. Aí eu acho que, assim, a galera se acostuma muito com esses cantos novos e aí quando ouvem essas coisas acham que não tem mais nada a ver, que são cantos ultrapassados e tal. E eu acho que não, a gente tem que preservar herança, cultura, elas trazem um contexto de algo de lá de trás, que eu acho que precisa ser cuidado. Precisa ser cuidado. A gente recebeu uma herança bacana e a gente precisa cuidar dela. (Mestra Cristina)

²⁸⁷ Ver, por exemplo, a música Princesa Isabel, de Mestre Eziquiel (1989, f. 6, Lado B). Enquanto o solista canta uma melodia autônoma, com vários versos e com o uso de notas prolongadas, o coro responde uma quadra.

No grupo *Nzinga*, a composição de novas músicas é bastante estimulada e faz parte do processo de aprendizado na capoeira. Por outro lado, a preocupação de que a criação se oriente pela estética própria à capoeira angola é um ponto ressaltado: “a minha preocupação é com o sotaque”, afirma Mestra Janja, que observa ainda:

Hoje em dia eu percebo que muita coisa do *axé music* tem entrado na capoeira, né? Então, se você chegar lá no meu grupo e cantar, por exemplo:

canarinho da Alemanha
quem matou meu curió – *viu!*?
canarinho da Alemanha
quem matou meu curió – *eu falei!*

Todo mundo vai olhar pra minha cara e eu vou olhar pro teto, fingir que não tô escutando, entendeu? Porque lá dentro do nosso grupo a gente discute isso e a gente rejeita isso. Entendeu? A gente rejeita. “Não, não vamos entrar nessa pegada não, vamos continuar...” (...) Porque essa coisa “viu”, “como é que é”, “eu falei”, “dale, dale”, isso não é coisa das músicas de capoeira. (...). Então esse tipo de coisa, aparentemente muito sutil, ele passa muito despercebido quando você não tem essa pesquisa. Então muita gente acha até muito bonito, etc. Mas a gente tem um debate em torno da memória. A gente discute memória. Nós somos da linhagem pastiniana, nós nos reconhecemos dessa forma, e a gente quer manter a memória da capoeira, pelo menos de uma abordagem que não identifique que a gente sucumbiu a esse tempo. Então tem aí um projeto de preservação. “Ah, vocês não fazem nada novo?”. Fazemos, inclusive compomos. Muito. Muitas músicas. Eu componho, Poloca compõe, todo mundo do *Nzinga* compõe. As crianças compõem. Por quê? Porque a gente pega determinados temas e discute.

Isso requer também muita pesquisa. De acordo com a mestra, “o incentivo é o mesmo tanto para criar quanto para garimpar”. Mestra Janja chama a atenção ainda para a “pluralidade de sotaques” e a necessidade de estimular os alunos a descobrirem a sua própria forma de cantar:

Porque hoje a gente, com esse advento tecnológico muito intenso, a gente tende a muitas padronizações. A gente tende a muitas padronizações! E aí você diz assim: “não faz isso, não. Lembra que o Mestre Pastinha disse que cada qual é cada qual e ninguém joga do meu jeito? Ninguém canta do meu jeito também, ache a sua forma, ache a sua interpretação”.

Nessa linha, Mestre Góes, que se dedica a difundir o legado de Mestre Gato, seu pai e mestre, articulando a criação com o respeito à ancestralidade, afirma: “Eu não consigo desfazer do que a mutação oferece”. Mas adverte:

tudo está dentro do contexto, agora você tem que se preocupar em contextualizar com o existente, porque senão esse existente começa a se apagar, a memória começa a se apagar, começa a ir embora. (...) Fique com a essência, coloque outros fatores aí em cima. Crie! Mas não despreze isso, a ideia é essa, não despreze isso. Porque foi daí que veio, se você vir, você chegou depois, já encontrou. Respeite isso. Saiba, busque, converse...

Essa orientação também pode ser percebida no comentário que Mestre Góes faz sobre a música ladainha que compôs em homenagem a Mestre Pastinha, intitulada *VFP* (iniciais de Vicente Ferreira de Pastinha), gravada em seu disco *Capoeira: Timbres e Vozes* (2006):

Quando eu canto VFP, a evocação tá toda no Pastinha. Eu não escrevi a letra, o texto, pensando em perpetuar Pastinha. Não, mas reativando o jeito do Pastinha cantar. (...) “*VFP, VFP / tradução sabedoria*” [cantando] ... A voz cai, sabe? E a gente deixa essa emoção, né?

As transformações estéticas nas músicas da capoeira também foram consideradas por Mestre Rogério, que chama a atenção ainda para o conteúdo das letras. O mestre também se mostra preocupado com o futuro da capoeira angola e a conexão com a ancestralidade:

A poesia da capoeira também cresceu, né? Não digo nem que ela mudou. Eu acho que ela perdeu um pouco o sotaque da cantoria da capoeira. Ela perdeu. Tem gente que chega e começa a cantar igual cantiga de roda, outros com o sotaque do baião, essa coisa é muito complicada. E tem muitos textos hoje que não traduz o fazer capoeira. O texto em si, só a poesia. Não traduz o fazer capoeira. A coisa bem, digamos, *pop*, ou popular, né... E que eu acho que isso daí na roda de capoeira tira essa essência que é essa construção que a ancestralidade fez. É uma criação coletiva. Milhões de pessoas já deram a sua contribuição pra esse formato que temos hoje. E esse formato, essa formatação tá se dissolvendo aos poucos. Ela tá sempre presente, “*sim sim, não não*”, “*sai sai, Catarina*”, isso é sempre cantado nas rodas de capoeira, mas eu posso também observar que muito menos que as outras que estão aparecendo agora.

Sobre o futuro da capoeira, Mestre Cobra Mansa apresenta um contraponto interessante: “pra dizer a verdade, eu nem me preocupo muito, porque as que ficarem são as que têm fundamento, as que realmente se enraízam, as que realmente você sente alguma coisa, tem o que a gente pode chamar da força vital, o axé. Porque as outras vão desaparecer”. Isso não significa que não apresente descontentamento com o canto de músicas que “baixam a energia” da roda, antes pelo contrário, mas sua efemeridade o tranquiliza. Sobre esse processo, o mestre comenta:

Rapaz, eu acredito exatamente nisso, porque essas músicas, elas carregam uma certa energia tão grande, elas... eu não sei, eu acho que elas são fáceis, elas são... eu não tenho assim uma resposta bem clara. Acho que é a energia mesmo que ela carrega dentro de si, sabe? Eu não acho outra explicação, porque tem outras músicas que, assim, eu até falo para as pessoas: pra mim, as músicas que mais ficam dentro da capoeira, são as músicas de fácil entendimento, curtas e que o coral... Porque, hoje em dia, as pessoas fazem músicas muito compridas, cara. Você tem que ficar ensaiando uma semana! (risos) E as músicas populares, que inclusive eu tenho feito isso, que é uma coisa legal, que eu acho que eu poderia olhar também, é o seguinte: no mundo inteiro existem músicas populares, no mundo inteiro, na China... Tô até querendo fazer isso, assim, todo o lugar que eu fui, eu tava lá na Tailândia, aí eu falei exatamente: canta uma música pra mim que seja uma música popular, assim, que qualquer pessoa canta, do folclore de vocês, popular. E todas elas são músicas bem curtinhas e fáceis. Que o cara cantou três, quatro vezes, todo mundo pega. Porque essa é que é a grande sacada dessas músicas, é que todo mundo possa cantar junto, né? Todo mundo canta. E eles cantaram, eu não lembro agora, mas cantaram lá, legal. “Tu tá vendo? Vocês também têm”. É como *sim sim sim, não não não*. Mas todo mundo tem, no Japão tem... Todo mundo tem. E aí, o que a capoeira tá querendo fazer hoje em dia, é tirar isso. Faz umas músicas grandes, complicadas, que ninguém pode cantar. Aí não tem graça, pô! Aí perde...

Um exemplo desse tipo de músicas longas citado pelo mestre é a cantiga a seguir:

Mandei cair meu sobrado
mandei, mandei, mandei
mandei cair de amarelo
caiei, caiei, caiei

A letra isolada pode não ser suficiente pra compreender a crítica feita pelo mestre, já que não se diferencia tanto de muitas quadras populares. Entretanto, ao ouvir a cantiga nas rodas, percebemos que sua melodia é constituída de notas longas, de forma que cada verso é cantado ao longo de quatro compassos, o que corresponde à duração de uma quadra inteira em muitas cantigas tradicionais. “Me dá vontade de dormir na roda. Uma música longa para caramba, que é só o cara que canta, pô! *Mandei cair... caiei, caiei...* [risos]. Não dá para todo mundo aprender a cantar essa música”, afirma Mestre Cobra Mansa. Há, assim, outro ponto relevante a destacar: pode-se perceber que o que faz de muitos novos corridos mais compridos não é somente a extensão da letra, há também uma maior recorrência de melodias articuladas mais lentamente, com notas mais longas. Essa característica é evidenciada na análise realizada por Diaz (2006, p. 157-158), na qual compara a música de domínio público *Ai, ai, aidê*, cantada na capoeira angola, com uma

versão diferente, ouvida em um grupo de capoeira contemporânea. Esse tipo de “releitura” de corridos tradicionais também tem exemplos bastante conhecidos na capoeira angola, muitas vezes cantados com sotaques que os aproximam da estética dos grupos de capoeira contemporânea.

Essas características ampliam a distância entre as cantigas e a espontaneidade da fala que nas músicas tradicionais tendem a ser, como vimos, mais estreita. É significativo observar que mesmo na música ocidental, a melodia nasce subordinada à arte verbal. Conforme argumenta Eric Havelock (2019, p. 351), “a música grega original era composta para acompanhar a recitação oral em verso, e era serva da dicção, não sua ama”. Somente após a música se separar da arte verbal e se constituir enquanto disciplina autônoma, como a concebemos hoje, é que essa relação se inverte e passamos a “colocar as palavras sobre bancos de tortura” (p. 136), esticando ou contraindo-as para se conformarem às melodias. Toda a obra de Luiz Tatit sobre a gestualidade oral dos cancionistas tem por base, entretanto, a consideração de que a canção popular é onde o primado da dicção permanece (é o que distingue, para o autor, o fazer do cancionista e do músico profissional). Nesse sentido, Tatit (2002) argumenta que a presença de notas longas, sustentadas por vogais, inserem na canção uma tendência à *passionalização* (versos emotivos, sensação de distanciamento, etc.), enquanto a segmentação provocada pelas consoantes, produzindo notas curtas, são mais propensas à *tematização* (exploração de um tema, ações de descrição ou enaltecimento, sensação de euforia). Segundo o autor, as canções se caracterizam pela presença desses dois aspectos, onde geralmente um exerce dominância sobre o outro.²⁸⁸ Nessa perspectiva, as cantigas tradicionais de capoeira são fortemente marcadas pelo viés tematizante, e é possível perceber uma tendência de deslocamento em direção à passionalização em grande parte das novas composições, o que também se expressa no conteúdo das letras.

²⁸⁸ Luiz Tatit costuma utilizar como exemplo a música *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes: a primeira parte, com notas curtas, é tematizante, operando a descrição e o enaltecimento (*Olha / que coisa mais linda / mais cheia de graça...*), enquanto a segunda parte é caracterizada por notas longas, e tem caráter passional e disjuntivo (*Ah, como estou tão sozinho / Ah, por que tudo é tão triste? ...*). Há ainda outros aspectos a se considerar nesse sentido além da duração das notas, que foram abordados em estudos posteriores do autor: o uso de saltos intervalares (entre o grave e o agudo) e a desaceleração são características dos processos de passionalização, enquanto a aceleração e a evitação dos saltos na melodia, que produzem efeitos de espontaneidade, são características da tematização (Tatit, 2014).

Esse processo parece ter iniciado nos anos 1970, juntamente com a emergência da temática da escravidão no repertório musical da capoeira, sobretudo a partir das performances nos shows folclóricos que marcaram a cena da época, como abordado no capítulo 7. O sofrimento do negro escravizado e o afastamento da terra natal foram temáticas recorrentes, que demandavam melodias mais expressivas desse estado de espírito, influenciando fortemente o repertório do estilo emergente que viria a constituir a chamada capoeira contemporânea. Mais recentemente, Diaz chama a atenção para a introdução de temas românticos, às vezes com um “exagerado lirismo” (*idem*, p. 162), no universo musical da capoeira contemporânea, o que também tem se feito presente, não isento de críticas, em algumas rodas de capoeira angola nos últimos anos.²⁸⁹ São músicas que tendem também a se distanciar das claves rítmicas que estruturam as músicas tradicionais. Com narrativas mais longas, melodias mais passionais e menos sujeitas a variações rítmicas, há uma perda significativa da capacidade de “traduzir o fazer capoeira”, pra retomar Mestre Rogério, ou de expressar a conexão com o saber ancestral da capoeira, como ocorre nos cantos considerados mais tradicionais. E isso pode ser considerado tanto melódica quanto textualmente, o que faz com que sejam rapidamente identificados como novos pelos capoeiristas.

Por mais que seja possível explicitar alguns processos que afastam ou aproximam as novas cantigas daquelas que permanecem, através das décadas, firmando o axé nas rodas de capoeira, a força incógnita dessas últimas sempre vai conservar mistérios que não convém forçá-los à compreensão. Mestre Cobra Mansa observa que algumas dessas músicas já aparecem nas gravações realizadas por Lorenzo Turner no início dos anos 1940 e nos registros de Manoel Querino em 1916 e Édison Carneiro em 1938, época em que a capoeira ainda era criminalizada. E argumenta:

Eu acho que músicas como *Paranauê*, *Tim tim tim aruandê*, *Ai ai ai ai*, são músicas simples. *Vou dizer ao meu senhor*, são músicas simples. A melodia é simples, a letra é simples, então todo mundo canta. E aí tem essa questão da energia também, que essa aí não dá para explicar, não sei explicar isso. Que você vê, se você cantar uma música *Paranauê*, *Ai ai ai ai...* pô, a energia sobe! Você sente isso. Não é uma coisa que... você sente!

²⁸⁹ Os versos a seguir são um exemplo desse tipo de abordagem: *se eu pudesse só existia o amor / eu pegava a maldade do mundo e trocava por poesia / (...) eu faria um mundo perfeito pra mim e pra você*, gravada por Contramestre Barata.

Não deixa de ser curioso que quando nos referimos à história de uma música, geralmente ela termina no ato de seu nascimento. Mas também podemos pensar as músicas em movimento, em suas próprias trajetórias. Pelas forças que evocaram, pelos afetos e acontecimentos que suscitaram – nas rodas ou fora delas. *Tiririca é faca de cortá...* Essa cantiga animava rodas na Bahia no início do século XX (conforme descrevem Manoel Querino, 1955, p. 76; Édison Carneiro, 1975, p. 11; Renato Almeida, 1942, p. 158; Antonio Vianna, 1979, p. 9); é também citada por Donga e João da Baiana pela forte presença na capoeiragem que acontecia na casa das “tias” baianas da Pequena África, no Rio de Janeiro, no mesmo período; compôs a trilha do documentário *Dança de Guerra*, de Jair Moura, em 1968; e ainda hoje, após mais de um século dos primeiros registros, é cantada, mesmo que eventualmente, nas rodas de capoeira angola. Creio que podemos tomar pra esses cantos o que Jorge Luis Borges (2009, p. 22) dizia sobre contos populares: “eles são bons porque, à medida em que passam de boca em boca, vão-se despojando de tudo o que possa ser inútil ou desagradável”. Por outro lado, quando velhos mestres como João Grande ou Boca Rica compõem novas músicas, a elas são, de alguma forma, atribuídas uma energia própria ao terem sido criadas por mestres com trajetórias consagradas na capoeira angola. Retomemos o comentário de Joana Elbein dos Santos (2012, p. 48): a palavra com axé “é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere”. Assim, cantar nas rodas as criações dos mestres antigos é também uma forma de reverenciá-los.

CONCLUSÃO

Como vimos, a capoeira angola desenvolveu sua própria linguagem musical tendo hoje como referência um conjunto de mestres que marcaram a cena da capoeira na Bahia a partir dos 1960. A preservação desse legado é uma preocupação fundamental dos mestres atuais. Pelo que foi exposto acima, a questão não parece ser tanto a definição de parâmetros rígidos para a criação, mas fazer com que o novo traga consigo a riqueza dessa música, de modo que a continuidade seja manifesta e os antigos mestres possam se reconhecer nos cantos das novas gerações. Compositores que conseguem fazer esse tipo de articulação costumam ter suas músicas mais aceitas e ser admirados entre os angoleiros

de forma geral. Conforme observou Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 236) sobre a capoeira no Recôncavo Baiano, “o grande mestre instrumentista e compositor é aquele que impõe sua versão pessoal, porém sem ignorar o aspecto objetivo das regras musicais existentes”. É o que Roy Wagner compreende como a invenção “diferenciante”, que ele significativamente exemplifica recorrendo à música: “um pouco ao modo do jazz, que vive da constante improvisação de seu tema” (2010, p. 145).

Podemos tomar como exemplo as composições de Mestre Moraes. Considerado um mestre bastante exigente em relação ao respeito às tradições na capoeira angola, Mestre Moraes possui vários discos gravados – um deles, o disco *Brincando na Roda* (GCAP, 2003) indicado ao *Grammy Awards* 2004, na categoria *Traditional World Music* –, que circulam amplamente entre os angoleiros. Suas músicas são consideradas veículo de um grande saber, cujos versos exploram (e também elaboram) intensamente a filosofia da capoeira. Elas são cantadas na maioria dos grupos atuais, sendo que parte significativa destes é composta por linhagens dissidentes do GCAP. Com o uso frequente de figuras de linguagem, a recorrência de temas que dialogam com as situações de jogo – característica que parece cada vez menos frequente nas músicas novas – e melodias curtas, geralmente em quadras, os corridos criados pelo mestre não apresentam rupturas imediatamente evidentes com a estética considerada tradicional da capoeira angola, podendo, em alguns casos, serem facilmente confundidos com corridos antigos, mesmo que o seu canto seja inconfundível.

Diante da polarização apresentada no início do capítulo entre as abordagens “excepcionalista” e “antiessencialista” sobre a música da diáspora, Gilroy (2001, p. 209) sugere que

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem.

As considerações sobre a criação musical na capoeira angola, acima descritas, parecem delinear uma alternativa que se desenvolve por esse caminho. Nenhum dos mestres com os quais conversei defende a ideia de uma “invariabilidade” (que Hobsbawm atribui às

“tradições inventadas”, como vimos no capítulo 7) para a música da capoeira, e é significativo que dentre as principais referências na musicalidade da capoeira angola estejam grandes criadores, como os mestres Pastinha, Waldemar da Paixão, João Grande, Boca Rica e Moraes, todos eles com estilos de canto bastante singulares. Por outro lado, a chamada de atenção para a estética própria da capoeira angola, os seus “sotaques” e os seus fundamentos é constante. Num mundo marcado pela velocidade, isso implica também o apelo para um vagar, bastante corrente na capoeira angola e abordado em diversas cantigas, como nestes versos de Mestre Góes, escritos em homenagem ao seu pai, Mestre Gato, que foi também seu mestre:

O Mestre sempre dizia
vai com calma menino
pra que tanta agonia
eu também to aprendendo

Em alguma medida, podemos ver na expressão “*não nego o meu natural*”, presente nos versos dos antigos cantadores, a síntese dos parâmetros reivindicados para a criação. Certamente não se trata de afirmar algum essencialismo que evoque a grande divisão ontológica entre natureza e cultura, tão cara para o pensamento antropológico. Ao contrário, “meu natural” pode ser entendido no sentido de naturalidade (“as minhas origens”, “a minha cultura”), como em Mestre Cabecinha (1940, f. 5): *sou filho de Santo Amaro / não nego meu natural...* É a afirmação dos princípios da oralidade, do vínculo com os mais velhos, das condições de permanência da tradição da capoeira. É a circularidade das culturas musicais da diáspora africana, que se expressa quando um corrido é cantado, produzindo variações que ao mesmo tempo afirmam a estrutura da qual se diferenciam e orientam também a criação de novas músicas para a “ética da antifonia” descrita por Gilroy (2001, p. 373). A invariabilidade que se espera das “tradições inventadas” pressupõe algum tipo de moral, isto é, um conjunto de regras coercitivas a partir da qual se julga o pertencimento. Acredito que a forma como as criações musicais são encaradas pelos mestres na capoeira angola, assim como o próprio jogo da capoeira, se aproxima muito mais de uma ética, que pode ser entendida como “um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dissemos, em função do modo de existência que isso implica” (Deleuze, 2010, p. 130). É a liberdade para a criação orientada pelos “fundamentos” que faz, assim, com que a estética musical da capoeira angola seja um elemento importante da sua filosofia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal constatação que me levou às questões abordadas nesta tese foi perceber que quase tudo o que se costuma falar sobre a capoeira, sobre o seu jogo e a sua filosofia, também pode ser percebido nas performances musicais. Quando um berimbau toca e um canto é entoado, muitas coisas acontecem. As interações com o jogo são bastante complexas e espero ter conseguido mapear algumas das principais formas verbais como isso pode acontecer. A mesma maneira maliciosa com que os cantadores exploram o sentido nos aforismos e nos jogos de linguagem dos versos pode ser percebida nos fraseados rítmicos por meio dos quais eles são cantados, assim como nos toques dos berimbaus. Na perspectiva do que observaram autores como Sodré e Nketia sobre outros contextos musicais, argumentei que essa estética insinuante é fundamental para que a música, na sua circularidade mântica, se torne também sedutora e conduza os capoeiristas a estados de espírito que permitem viver intensamente o ritual da roda de capoeira. São as expressões musicais da ginga que se manifestam semântica e sonoramente nas cantigas e encontram equivalência nos modos de entrar em relação que caracterizam a filosofia prática da capoeira na grande roda.

O estudo das linhas rítmicas das cantigas ajudou a mostrar que isso tudo é feito através de uma linguagem própria, uma poética e padrões rítmicos que devem ser compreendidos em suas articulações com outros contextos musicais, nomeadamente aqueles que compartilham com a capoeira a sua matriz africana. Esse é um aspecto fundamental para compreender como a ancestralidade é performatizada. Esta costuma ser abordada nas pesquisas sobre música mais pelos aspectos referenciais, seja pelas letras das músicas que versam sobre mestres e capoeiras do passado ou divindades da religiosidade afro-brasileira, ou pelas cantigas que são apropriadas dos terreiros. Mas a própria atividade de fazer música, com toques, expressões e sotaques ou levadas singulares, é também uma forma pela qual a ancestralidade é afirmada. Um estudo sistematizado das linhas rítmicas das cantigas e também dos toques de berimbau que integram os discos clássicos da capoeira angola poderia iluminar os trânsitos musicais entre a capoeira e outras expressões culturais da diáspora africana. O mesmo se pode dizer das configurações

escalares ou modais que compõem as melodias, um campo que permanece praticamente inexplorado.

A capoeira é tomada como filosofia porque oferece possibilidades de conhecer e interpretar o mundo sob novas perspectivas. A afirmação do mundo como uma grande roda de capoeira, da vida como jogo, é também a explicitação da performatividade das relações sociais. As interações que os cantadores operam nas rodas de capoeira costumam ser observadas pelos pesquisadores, mas não foram alvo de uma exploração sistemática, esse foi um dos objetivos a que me propus. Quando a seguir me voltei para a história, foi levado menos pela intenção de contribuir para a historiografia do que pela vontade de compreender como a criação e a performance musical entram em jogo na grande roda. Pois a música da capoeira não apenas fala sobre vivências individuais e coletivas, conta histórias e narra as relações sociais na pequena e na grande roda de forma singular, como também ela faz essas coisas acontecerem, na medida em que a força ilocutória dos seus cantos e o axé que transmite é capaz de colocá-las em jogo.

Muitas vezes os cantos ecoam gritos de guerra e precisam ser compreendidos pela sua capacidade de mobilizar os corpos, outras vezes parecem impulsionados pelo aspecto referencial, descrevendo os acontecimentos na roda do mundo. A performance musical faz apelo a que se leve em conta esses dois eixos, performativo e referencial, para que se amplie o leque das articulações pelas quais podemos perceber a atividade dos cantadores. Creio que essa abordagem pode fornecer a chave para que novos estudos sejam realizados sob outros recortes históricos, como as novas formas de ativismo que as performances musicais da capoeira têm assumido nos últimos anos.

As novas tecnologias proporcionaram um grande aumento de circulação de músicas de capoeira autorais sobre as quais muito pouco se tem pesquisado. Abordar as novas músicas no encerramento desta tese implicou retomar, em maior ou menor grau, o conjunto de questões exploradas nos capítulos anteriores. Porque as formas de interagir com o jogo e com a roda, de fazer gingar os sentidos e as melodias, são elementos centrais na estética musical da capoeira angola. Assim, tentar compreender os parâmetros que guiam a criação musical nesse contexto e que tipo de questões são colocadas pelos mestres sobre esse processo é explorar os próprios fundamentos da capoeira, o que coloca

em jogo o tempo todo a ideia de ancestralidade. Ela é sempre evocada quando se chama a atenção para a necessidade de que os cantos traduzam o fazer capoeira, observem os sotaques e valorizem as interações proporcionadas pelas antifonias, enfim, de se tomar como referência os cantos “dos antigos”. Os mestres da capoeira são guardiões de um saber ancestral, e o objetivo geral desta tese foi contribuir para que possam ser melhor compreendidas as formas por meio das quais ele é colocado em jogo e também produzido nas performances musicais dos capoeiristas.

REFERÊNCIAS:

ACUNA, Jorge Mauricio Herrera. **Maestrias de Mestre Pastinha: um intelectual da cidade gingada**. Tese de Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. São Paulo, 2017.

_____. **The berimbau's social ginga: notes towards a comprehension of agency in capoeira**. Sociol. Antropol., vol.6, n.2, pp. 383-406, Mai-Ago 2016.

ABIB, Pedro R. J. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o jogo dos saberes na roda**. Salvador: EDUFBA, 2ª ed. 2017.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Vadios, Desordeiros e Valentões: A Luta Social**. In: PIRES, Antônio L. C. S., et al. **Capoeira em Múltiplos Olhares: estudos e pesquisas em jogo**. Cruz das Almas-BA: EDUFRB; Belo Horizonte-MG: Fino Traço (coleção UNIAFRO), 2016.

ABREU, Frede. **O barracão do mestre Waldemar**. 3ª ed. Salvador: Barabô, 2017.

_____. **A orquestra de berimbau: Jorge Alfredo entrevista Frede Abreu**. Caderno de Cinema, abr. 2014. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/a-orquestra-de-berimbau/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

_____. **Capoeiras - Bahia, Século XIX: imaginário e documentação**. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (orgs). **Encontros: Capoeira**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ABREU, Martha. Canções escravas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 130-136.

_____. **O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)**. Revista Topoi, v. 11, n. 20, , p. 92-113, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n20/2237-101X-topoi-11-20-00092.pdf>

AJARI, Norman. **Émasculinité: L'inhabitable genre des hommes noirs**. In: ATTIA, Kader. **The Body's Legacies Pt.2: The Postcolonial Body**. Paris, 2019. Disponível em <https://archive.kfda.be/assets/7927>

ALMEIDA, Renato. **O brinquedo da capoeira**. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, n. 84, p. 155 – 162, 1942.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ALVARENGA, Oneyda. **Melodias Registradas por meios não mecânicos**. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de cultura, 1946.

AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner Gonçalves da. **Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista**. In: SILVA, Vagner Gonçalves da; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, Pedro da (orgs). *Alaiandê Xirê. Desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI*. São Paulo: FEUSP, 2019, pp. 327-373.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce Música**. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil: Obras completas**. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2003.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano**. Debates do NER, Porto Alegre, vol 9, n. 13, p. 77-96, jan/jun 2008.

ARAÚJO, Rosângela Costa (Mestra Janja). **Culturas tradicionais e territórios de autoinscrição: memória e resistência negra**. In: SOUSA, Ana Lucia S. (org). *Cultura política nas periferias: estratégias de reexistência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, pp. 181-195.

_____. **Ginga: uma epistemologia feminista**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13º Mundo de mulheres (anais eletrônicos). Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

_____. **É preta, Kalunga: a Capoeira Angola como prática política entre os angoleiros baianos – anos 80-90**. 1. ed., Rio de Janeiro: Editora MC&A, 2015.

_____. **Abrindo a Roda: conhecimentos que gingham**. *Revista Z Cultural - Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. UFRJ, 2015a.

_____. **Iê, viva eu mestre: A Capoeira Angola da ‘escola pastiniana’ como práxis educativa**. Tese de Doutorado em Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. **Engolo e capoeira. Jogos de combate étnicos e diaspóricos no Atlântico Sul**. Tempo [online]. Niterói, Vol. 26 n. 3 Set./Dez. 2020, pp. 522-556. Disponível em: <http://orcid.org/0000-0003-0722-3429>.

_____. **Ringue ou academia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global**. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. vol.21, n.1, pp.135-150, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702014005000002>.

_____. **History and Memory in Capoeira Lyrics from Bahia, Brazil**. In: NARO, Nancy P. ; SANZI-ROCA, Roger; TREECE, Dave. *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. **Capoeira: The history of an Afro-brazilian martial art.** Routledge: London, 2005.

ASSUNÇÃO, Matthias R.; SOUZA, Carlos Eduardo D. **Ginga na Avenida: a capoeira no carnaval carioca (1954-1976).** Revista Nordestina de História do Brasil, Cachoeira, v. 2, n. 3, p. 83-103, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/2596-0334-v2i3-1491>.

ATTALI, Jacques. **Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música.** México: Siglo XXI Editores, 1995.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando Dizer é Fazer.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARÃO, Adriana de Carvalho. **A performance ritual da “roda de capoeira”.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1999.

BARBOSA, Maria José S. **A representação da mulher nas cantigas de capoeira.** In: Portuguese Literary & Cultural Studies 19/20, p. 463-77, 2011. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS19_20_Barbosa_page463/1041

_____. **A Mulher na Capoeira.** Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, v. 9, p. 9-28, 2005.

_____. **Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras.** Luso-Brazilian Review, Volume 42, Number 1, 2005, pp. 78-98

BARBOSA, Viviane Malheiro. **Mulher na roda: experiências femininas na Capoeira Angola de Porto Alegre.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2017.

BARCELLOS, Mário César. **Jamberesu: as cantigas de Angola.** Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

BARTHES, Roland. **Escritores e Escreventes.** In: _____. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31-39.

_____. **O rumor da língua.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARRETO, Paula Cristina da Silva. **Tensões em torno da definição da capoeira como expressão cultural negra:** reconstruindo as pontes entre o Brasil e a África. CIAS Discussion Paper No. 64: Capoeira Angola, an Afro-Brazilian Culture: The World Connected through Bodies that Dialogue, p. 64-75, mar. 2016

_____. Evitando a “esportização” e a “folclorização”, a capoeira se afirma como cultura negra. **Revista Palmares**, ano 1, n. 1, 2005, pp. 64-67.

BARROS, Leandro Gomes de. **Peleja de Manoel Riachão com o Diabo.** Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva (prop), 1966.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. Nova Iorque: Ballantine Books, 1972.

BELFANTE, Diego Bezerra. **Sou capoeira: a construção de um novo fazer-se capoeirista analisado por meio das gravações de lps entre as décadas de 1980 a 1990**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BERGSON, Henri. **O riso** – Ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, 2013.

BEYER, Greg. **O Berimbau: A Project of Ethnomusicological Research, Musicological Analysis, and Creative Endeavor**. DMA diss., Manhattan School of Music, 2004.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G, 2000.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: Ayo, 2019.

BLACKING, John. **How Musical is Man?**. 6ª reimp. Seattle; Londres: University of Washington Press, 2000.

BOUCHARD, Marie-Eve. « Popular Brazilian Portuguese through capoeira: from local to global », **Etnográfica** [Online], vol. 25 (1) | 2021, Online desde 05 março 2021, consultado em 14 abril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etnografica/8751>; DOI : <https://doi.org/10.4000/etnografica.8751> Disponível em:

BRAGA, Geslline G. **A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandiga na salvaguarda**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. FFLCH/ USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-24102017-192923/pt-br.php>

BRETAS, Marcos Luiz. A queda do império da navalha e da rasteira (a República e os capoeiras). **Estudos Afro-asiáticos**, nº 20: pp. 239-255, 1991.

BRITO, Celso de. **O processo de transnacionalização da Capoeira angola**: uma etnografia sobre a geoeconomia política nativa. Tese de Doutorado em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

BRITO, Diolino Pereira de. **A capoeira de braços para o ar**: Um Estudo da Capoeira Gospel no ABC Paulista. 2007. Dissertação de Mestrado - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas malungos – Cânticos irmãos**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis Borges. **Jorge Luis Borges: sete conversas com Fernando Sorrentino**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros)

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Excitable speech: a politics of the performative**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1997.

BYONE, Yvonne. **Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture**. Westport: Greenwood Press, 2006. Disponível em: <https://archive.org/details/encyclopediaofra0000byno>

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson. **Afrobook**: mapeamento dos ritmos afro baianos. Salvador: APAS, 2017.

CAMPOS, Hélio [Mestre Xaréu]. **Capoeira Regional : a escola de Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.

CANJIQUINHA [Mestre Canjiquinha]. **Alegria da Capoeira**. Salvador: Editora a Rasteira, 1989.

CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CARDOSO, Ângelo Nonato N. **A Linguagem dos Tambores**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música e Etnomusicologia. Escola de Música UFBA, Salvador, 2006.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Tese de doutorado em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Édison. **Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

CARNEIRO, Edison. **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “**Cultura**” e **cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais**. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 311-373.

CARVALHO, José Jorge de. **Estéticas da opacidade e da transparência: mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental**. Anuário Antropológico/89. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

_____. **The multiplicity of black identities in brazilian popular music**. Série Antropologia, nº 163. Brasília: DAN/UNB, 1994.

_____. **Black Music Of All Colors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of afro-brazilian music**. Série Antropologia, nº 145. Brasília: DAN/UNB, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

_____. **Antologia da alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

_____. **Instrumentos musicais dos negros no norte do Brasil**. Movimento Brasileiro, ed. 3, p. 9, 1929.

_____. **Literatura oral do Brasil**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2012.

CASTRO, Maurício Barros de. **Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York**. Tese de Doutorado. FFLCH-USP: São Paulo, 2007.

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)**. Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

CERQUEIRA, Daniel et. al. (coords). **Atlas da Violência 2017**. Rio de Janeiro: Ipea, jun de 2017. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/170609_atlas_da_violencia_2017.pdf.

CERQUEIRA, Daniel et. al. (orgs). **Atlas da Violência 2019**. Rio de Janeiro: Ipea; FBSP, 2019. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance.** Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

CORTE REAL, Márcio P. **As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores.** Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

COSTA, Neuber Leite. **Capoeira, Trabalho e Educação.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10609>

COUTINHO, Daniel [Mestre Noronha]. **O ABC da capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha.** Centro de Documentação e Informação Sobre a Capoeira - CIDOCA/DF: Brasília, 1993.

CURRY, Tommy J. **The Man-Not.** Race, class, genre, and the dilemmas of Black manhood. Philadelphia: Temple University Press, 2017.

DANTAS, Raquel G. **Corpo-comunicação: um estudo sobre a ginga feminista angoleira.** Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

DAVIS, Angela Y. *I Used To Be Your Sweet Mama.* **Ideología, sexualidad y domesticidad.** In: JABARDO, Mercedes (ed.). *Feminismos negros: Una Antología.* Madrid: Traficante de Sueños, 2012, pp. 135-185.

DECANIO FILHO, Ângelo A. [Mestre Decânio] **Transe capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira.** Salvador: CEPAC, 2002.

_____. **A Herança de Pastinha.** Salvador: Coleção São Salomão, 1996.

DELEUZE, Gilles . **Lógica do sentido.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Conversações.** 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Diferença e repetição.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____. **A Ilha Deserta.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Platão, os gregos.** In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica.* 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 2.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Assinatura Acontecimento Contexto**. In: _____. Limited Inc. Campinas: Papirus, 1991, p 11-37.

DIAS, Adriana Albert. **Os Fiéis da Navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha**. Afro-Asia, UFBA, v. 32, p. 271-303, 2005.

DIAS, Luiz Sérgio. **Quem tem medo da capoeira? Rio de Janeiro, 1890-1904**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.

DIAZ, Juan Diego. **Between repetition and variation: a musical performance of malícia in capoeira**. Ethnomusicology Forum, Londres, vol. 26, 46-68, 2017.

_____. **Notación y transcripción para el berimbau usado en capoeira**. Ensayos: Historia y teoría del arte, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, p. 157-178, 2007.

_____. **Analysis and Proposed Organization of the Capoeira Song Repertoire**. Ensayos: Historia y teoría del arte, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, núm. 11, p. 145-170, 2006.

DINIZ, Flávia. **Capoeira, Música e Transe**. In: PIRES, Antônio L. C. S., et al. Capoeira em Múltiplos Olhares: estudos e pesquisas em jogo. Cruz das Almas-BA: EDUFRB; Belo Horizonte-MG: Fino Traço (coleção UNIAFRO), 2016.

DINIZ, Flávia C.; SOUSA, Ricardo Pamfílio; LUHNING, A. **Capoeira, música e religião**. In: Joseania Miranda Freitas. (Org.). Uma coleção biográfica: os mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 189-209.

_____. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música/Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DJAMILA, Ribeiro. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais)

DOMINGUEZ, Maria Eugênia. **O que a música faz na capoeira angola?** In: Encontro Nacional de Antropologia e Performance. São Paulo, 2010. Disponível em: https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/maria_eugenia_dominguez.pdf (acesso em 15/01/2020)

DOWNEY, Greg. **Learning capoeira: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art**. New York: Oxford University Press, 2005.

DUCROT, Oswald. **Princípios de semântica linguística: dizer e não dizer**. São Paulo: Cultrix, 1977.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. 14^a ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

FABBRI, Franco. **Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações**. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, p.1-31, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Antônio Barroso (org.). **As vozes desassombradas do museu**. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, Museu da Imagem e do Som, 1970.

FERRUGEM, Daniela. **Guerra às drogas?**. Em Pauta, Rio de Janeiro, n. 45, v. 18, p. 44 – 54, 2020.

FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora**. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, 2018.

FONSECA, Vivian Luiz e VIEIRA, Luiz Renato. **O lugar da capoeira nas ações governamentais no Brasil em perspectiva histórica**. In: PIRES, SIMPLÍCIO, MAGALHÃES, MACHADO. (Org.). Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo. 1^a ed. Belo Horizonte / Cruz das Almas: Fino Traço / Ed. EDUFRB, 2016, v. 1, p. 477-494.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRIGÉRIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.4, n.10, p. 85-98, jun. 1989.

FRY, Peter. **Feijoada e “Soul Food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais**. In: Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GALM, Eric A. **The Berimbau: Soul of Brazilian Music**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GOMES, Nilma Lino e LABORNE, Ana Amélia de Paula. **Pedagogia da crueldade: racismo e extermínio da juventude negra**. Educação em Revista. Belo Horizonte, v.34, 2018.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **Vaqueiros e Cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo**. Padê, Brasília, vol. 2, nº 1, p. 47-70, jan-jun, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs: 1984, p. 223-244.

GOSA, Travis L. **The fifth element: Knowledge**. In: WILLIAMS, Justin A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 56-70.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRAVINA, Heloisa C. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França**. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

HAVELOCK, Eric Alfred. **The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019.

HEAD, Scott. **Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between**. Tese de doutorado. Austin: University of Texas at Austin, 2004.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HÖFLING, Ana Paula. **Staging Capoeira, Samba, Maculelê and Candomblé: Viva Bahia's Choreographies of Afro-Brazilian Folklore for the Global Stage**. In: ALBUQUERQUE, Severino J.; BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (orgs). *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts*. University of Wisconsin Press, 2015. p. 98-125.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo-Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo (IPHAN Dossiê;10)**. Brasília, DF, 204 p, 2014.

_____. **Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. Parecer n° 031/2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1388>.

_____. **Dossiê. Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil.** Ministério da Cultura: Brasília, 2007. Disponível em:

_____. **Dossiê: inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil.** Brasília, DF: Iphan, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. Em: **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1974, pp.118-162.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JONES, LeRoi [Amiri Baraka]. **Blues People: Negro Music in White America.** New York: William Morrow and Company, 1963.

_____. **Black Music: free jazz y consciencia negra 1959–1967.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____. **Digging: the Afro-American soul of American classical music** (1934). Los Angeles; Londres: University of California Press, 2009.

JULIÃO, Rafael. **Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos.** In: Revista Terceira Margem, v. 21, n. 36, julho-dezembro, 2017, pp. 165-198. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17831/10820>

KHEL, Maria Rita. **A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo.** In: KHEL, M. R. (org.). Função Fraternal. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-244.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A study of African cultural extension overseas.** Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

L.C. **A Capoeira.** Revista Kosmos, Rio de Janeiro, 1906.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LARA, Silvia Hunold. **Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil.** Projeto História, São Paulo, n. 16, 1998.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede.** Salvador: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LEITE, Daniel Carmona . A linguagem das ladainhas de capoeira: por um estudo semiótico. **Estudos Semióticos,** Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido: Mitológicas I** (pp. 19-42). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O pensamento selvagem**. 8ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

LEWIS, J. Lowell. **Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LIMA, A.L.S., et al. **Covid-19 nas favelas: cartografia das desigualdades**. In: MATTA, G.C., et al, eds. Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia [online]. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora FIOCRUZ, 2021, p. 111-121. Informação para ação na Covid-19 series. <https://doi.org/10.7476/9786557080320.0009>.

LIENHARD, Martin. **O mar e o mato: histórias da escravidão**. Luanda: Kilombelombe, 2005

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana** [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. **Partido-alto: samba de bamba**. 1ª ed, 1ª reimp. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LÓPEZ, Laura Alvarez. **Cantigas e comunicação na roda de capoeira**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Estocolmo, Faculdade de Ciências Humanas, Departamento de Estudos Espanhóis, Portugueses e Latino-Americanos, 1997.

LÜHNING, Ângela. **Acabe com este santo, Pedrito vem aí... Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942**. Revista USP, São Paulo (28): 194-220, dezembro/fevereiro 1995/1996.

_____. **A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990, p. 80-96.

MACEDO, Ana Paula Rezende. **As poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e religiosidade**. Dissertação (Mestrado): INHIS-UFU, Uberlândia, 2004.

MAGALHÃES FILHO, Paulo A. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na capoeira angola baiana**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAKAMA, Refiloe; HELMAN, Rebecca; TITI, Neziswa; DAY, Sarah. **The danger of a single feminist narrative: African-centred decolonial feminism for Black men**. Agenda, Volume 33, Number 3, 3, July 2019, pp. 61-69. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10130950.2019.1667736>

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa - uma biografia**. Brasília: UNB, 1990.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, p. 123-151, dez. 2016.

MEDEIROS, Wênia Xavier de. **A Percussão na Performance Musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

MESTRE PASTINHA. **É luta, é dança, é capoeira: Entrevista com Mestre Pastinha**. In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (orgs). *Encontros: Capoeira*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MINA, João. **João Mina quer ver Muleque Bimba na boa capoeiragem**. In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (orgs). *Encontros: Capoeira*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.12-17.

MORAIS FILHO, Melo. **Festas e tradições do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira)

MORISSON, Toni. Prefácio. In: _____. **JAZZ**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOTTA, F. de M. **Curió Valente: representações de gênero em competições de pássaros canoros**. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 30, p. 199–229, 2016.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INM/Divisão de Música Popular, 1983.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, R. C. C. **A Ginga: do Corpo ao Cosmos**. *Revista Vazantes*, 3(1), 177-191, 2019. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/42922>

_____. **Mandinga for export: a globalização da capoeira na Europa**. Tese de Doutorado em Antropologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2015.

NASCIMENTO, Ricardo; Peçanha, Cinézio [Mestre Cobra Mansa]. **As Cartas: Neves e Sousa, Câmara Cascudo e o mito do Engolo**, escrito por Mestre Cobra Mansa (Cinézio Peçanha) e Ricardo Nascimento, 2020 [online]. Artigo para o site Capoeira History. Disponível em <https://capoeirahistory.com/pt-br/nao-categorizado/as-cartas-neves-e-sousa-camara-cascudo-e-o-mito-do-engolo/> (acesso em 10 de março de 2021).

NEGRO, Antonio L. e GOMES, Flávio. **Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho**. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 1, 2006, pp. 217-240.

NETO, Lira. **Uma história do samba: As origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo das capoeiras na Salvador republicana (1912 - 1937)**. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal da Bahia, 2004.

_____. **O urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil)**. Itabuna: Mondrongo, 2019.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz A. P. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009.

PASTINHA, Vicente Ferreira de [Mestre Pastinha]. **Capoeira Angola por Mestre Pastinha**. Salvador, Gráfica N. S. Loreto, 1964.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRANO, Mariza. **Rituais: ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PERLONGHER, Néstor. **Antropologia das Sociedades Complexas: Identidade e Territorialidade, ou como Estava Vestida Margaret Mead**. Revista Brasileira de Ciências Sociais 8 (22), 1993, pp. 137-144.

PIETROFORTE, Antonio V. S. **Tópicos de Semiótica: modelos teóricos e aplicações**. São Paulo: Annablume, 2008.

PINHEIRO, Camila Maria Gomes. **Eu vou falar pra dendê tem homem e tem mulher: o feminismo angoleiro e as mudanças na tradição**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal, 2018.

PINTO, Tiago de Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. África, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74580>.

_____. **Som e música**. Questões de uma Antropologia Sonora. Rev. Antropol. vol.44 no.1. São Paulo, 2001.

_____. **Emics and Etics Re-Examined, Part 3: The Discourse about Others' Music: Reflecting on African-Brazilian Concepts**. African Music, JSTOR, vol. 7, n. 3, p. 21-29, 1996.

_____. **Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia**. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

PIRES, Antônio Liberac C. S. **Movimentos da cultura afro-brasileira – a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)**. Campinas/SP: tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

POGLIA, Marco A. S. **Capoeira angola: os cantos na roda**. In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel (orgs). Cultura, política e sociedade: estudos sobre a Capoeira na contemporaneidade. Livro Digital. Teresina: EDUFPI, 2020, p. 111-124.

_____. **Todo mundo não é um, paraná!** Uma perspectiva etnográfica sobre a capoeira angola. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2014.

_____. **Mandinga, malícia e manha:** por uma cosmopolítica angoleira. TCC de graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

QUADROS, Camila. **“Dona Isabel, que história é essa?”** A abolição pelos versos da capoeira contemporânea. Trabalho apresentado como Conclusão de Curso no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, 2017.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de Outrora.** Salvador: Livraria PROGRESSO Editora, 1955.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola:** ensaio sócio-etnográfico. 2. ed. – Rio de Janeiro: MC&G, 2015.

REIS, Leonardo Abreu. **Cantos de capoeira:** fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas para o ar:** a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

_____. **O Jogo de Identidades na Roda de Capoeira Paulistana.** Ponto Urbe [Online], 13, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.748>

REIS, João José (Org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?.** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICHARDS, Audrey I. **Chisungu:** a girl's initiation ceremony among the Bemba of Zambia. London: Routledge, 1982.

RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. **O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas.** Topoi, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 8, p.170-198, Jun 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X005008005>.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano.** Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Marcelo Santos. **Guerra do Paraguai: os caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento.** Tese de Doutorado. FFLCH-USP: São Paulo, 2009.

RORIZ, Maria Livia de Sá. **Jongo, substantivo feminino, em cenas musicais.** Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 80-92, abr-jul-2019.

ROUGET, Gilbert. **Music and trance: a theory of the relations between music and possession**. 2. ed. Chicago; Londres: University of Chicago, 1985.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX**. In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). *Ritmos em trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA, 1997, pp.17-38.

_____. **O Dono da Terra: O Caboclo nos candomblés da Bahia**. 1ª ed. Salvador: Sarah Letras, 1995.

SANTOS, Mestre Renê Bittencourt dos [Mestre Renê]. **Eu não nasci pra jogar capoeira, fui enviado**. 1ª ed. Salvador, 2019.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de Doutorado. FFLCH-USP: São Paulo, 2019.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCOTT, Rebecca J. **Exploring the Meaning of Freedom: Postemancipation Societies in Comparative Perspective**. In: *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 68, n. 3, Aug. 1988, p. 407-428.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

_____. **Etnografia da Música**. In: *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SENA, Ivanildes Teixeira. **No ventre da capoeira, marcas de gente, jeito de corpo: um estudo das relações de gênero na cosmovisão africana da capoeira angola**. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação, 2016.

SENGHOR, Léopold Sédar. **O Contributo do homem negro**. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Ed.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Edições 70, 2011. p. 73-92.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-barriga e seus toques**. Rio de Janeiro: MEC: FUNARTE, 1977.

SILVA, Ana Cláudia Cruz da. **Devir negro: uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

SILVA, Jônatas C. da. **Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia**. In: REIS, João José (Org.). *Escravidão e Invenção da Liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 275-288.

SILVA, Manoel [Mestre Boca Rica]. **Histórias e Lições de vida, Preciosidade da capoeira**. 1ª ed. Rio Claro: Produção Independente, 2020.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2006.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **Da inversão à re-inversão do olhar - ritual e performance na capoeira angola**. Tese de Doutorado. São Carlos: UFSCAR, 2006.

SINHORETTO, Jacqueline e MORAIS, Danilo de Souza. “Violência e racismo: novas faces de uma afinidade reiterada”. **Revista de Estudos Sociais**, Bogotá, n. 64, p. 15-26, abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.02>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SLENES, Robert W. “**Malungu, ngoma vem!**”: **África coberta e descoberta do Brasil**. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, fev. 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-67>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850**. 2ª ed., 1ª reimp. Campinas, SP: Editora da Unicamp: 2020.

_____. **A Guarda Negra: a capoeira no palco da política**. In: *Revista Textos do Brasil – Capoeira*, Edição nº 14, p. 45-52. Distrito Federal: Ministério das Relações Exteriores, 2008.

_____. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas: Campinas, 1993.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

_____. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017

_____. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOUSA, Ricardo Pamfílio. **A Música na Capoeira: um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

STEVENS, Wallace. **The collected poems of Wallace Stevens**. Nova Iorque: Alfred a. Knopf., 1971.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. **Cultura, Pensamento e Ação Social: uma Perspectiva Antropológica**. Petrópolis: Vozes, 2018.

TAMPLENIZZA, Cecília. Capoeira Angola from the perspective of Performance and Ritual Studies. In: **Conceição** | Conception, Campinas, SP, V.9, p.1 - 19, 2020.

_____. **Do canto ao gesto, do corpo ao texto: diálogos com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2017.

TATIT, Luiz. **O “cálculo” subjetivo dos cancionistas**. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 59. São Paulo: USP, dez. 2014, p. 369-386.

_____. **Todos Entoam: Ensaio, Conversas e Canções**. São Paulo: Publifolha, 2007

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TAVARES, Júlio César. **Dança de Guerra - arquivo e arma: Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda brasileira)

TRAVASSOS, Elizabeth. **Jongo, caxambu, tambor**. In: Os sambas brasileiros - diversidade, apropriação e salvaguarda. Brasília, DF: IPHAN, 2011.

_____. **Repente e música popular: a autoria em debate**. *Brasiliana*, 1(1). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, jan/1999, pp. 06-15.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2008.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org). **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 201-217.

VASSALLO, Simone Pondé. De quem é a capoeira? Considerações sobre o registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil. In: **Cultures-Kairós: Capoeiras – objets sujets de la contemporanéité** [on line], 2012. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=580>

VIANNA, Antonio. **Quintal de Nagô e outras crônicas**. Salvador, UFBA: 1979.

VIEIRA, L. R. & ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. **Estudos Afro-Asiáticos** (34):81-121, dez. de 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os Involuntários da Pátria**: elogio ao subdesenvolvimento. Caderno de Leituras/Série Intempestiva, Belo Horizonte, n.65, mai 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno65>

_____. **Etnologia Brasileira**. In: Sergio Miceli (org.). O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995): Antropologia. Vol. I, 1ª reimp. São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 2002, p. 109-223.

WADDEY, Ralph C. **Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano**. In: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: Iphan, 2006.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo, Hucitec, 2020.

_____. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. In: Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]. Genève: Graduate Institute Publications, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/iheid/6316>.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YAHN, Carla Alves de Carvalho. **Um canto de luta e liberdade ecoa na Capoeira Angola**. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras: Literatura e vida social. UNESP, 2010, p. 259-266.

ZONZON, Christine Nicole. **Capoeira abalou: corpo de mulheres, legitimidade e tradição**. In: BRITO, Celso de; GRANADA, Daniel (orgs). Cultura, política e sociedade: estudos sobre a Capoeira na contemporaneidade. Livro Digital. Teresina: EDUFPI, 2020, p. 138-157.

_____. Christine. **Nas rodas da capoeira e da vida**: corpo, experiência e tradição. Salvador: EDUFBA, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DISCOGRAFIA E FONOGRAMAS

ARY LOBO. **Aqui mora o ritmo**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1960, LP.

_____. **Eu vou pra lua**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1960, LP.

BENNEDITTO, Rita. **Domingo 23**. In: _____. Tecnomacumba - a tempo e ao vivo. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HSz4jps_TYs

BEZERRA DA SILVA. **Produto do morro**. São Paulo: RCA Vik, 1983, LP.

DANÇA DE GUERRA. **Trilha Sonora Original - Bimba, Tiburcinho, Totonho de maré, Noronha**. Movimento Cultural Pela Margem. Série Documento. s/d, CD.

DONA IVONE LARA. **Bodas de ouro**. Rio de Janeiro: Sony Muisic, 1997, CD.

DREYFUS-ROCHE, Simone. **Brésil vol. 2: Musique de Bahia**. Paris: Département d'ethnomusicologie, CNRS, Musée de l'Homme, 1956, LP.

FICA – Fundação Internacional de Capoeira Angola. **Das voltas que o mundo deu, às voltas que o mundo dá**. Salvador: Estúdio WR, 2005, CD.

GCAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. **Meu viver - 60 anos**. Salvador: 2010, CD.

_____. **Ligação Ancestral**. Manaus: Videolar, 2005, CD.

_____. **Capoeira angola 2: Brincando na roda**. Salvador: Smithsonian Folkways Recordings, 2003, CD.

_____. **O GCAP tem dendê**. Salvador: Sonopress, 1999, CD.

_____. **Capoeira Angola from Salvador, Brazil**. Washington, DC: Smithsonian Folkways Recordings, 1996, CD. Encarte disponível em: https://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40465.pdf

GERALDO FILME. **Geraldo Filme**. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980, LP.

JACOB DO BANDOLIM. **Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967.

LEEDS, Anthony. **Sound recordings of Afro-Bahians, collected by A. Leeds, 1951**. Archive of Traditional Music, Indiana University.

MESTRE AZULÃO BAIANO. **Viola angoleira: Mestre Azulão Baiano canta capoeira angola**. 2008, CD.

MESTRE BIMBA. **Curso De Capoeira Regional**. Salvador: J.S. Discos, 1962, LP.

MESTRE BOCA RICA. **A Poesia de Boca Rica: Berimbau solo Capoeira Angola**. Salvador: Cântaro Estúdio, s/d, CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6abLGnFL1jtz8qMSZxVCB3>

MESTRE BOCA RICA E MESTRE BIGODINHO. **Capoeira Angola**. Rio de Janeiro: Associação de Capoeira Angola Marrom e Alunos, 2002, CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/36mxurj28H1IVxNgF5aW7K>

MESTRE CAIÇARA. **Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara**. São Paulo: AMC, 1969, LP.

MESTRE EZIQUIEL. **Programa Nacional de Capoeira (SEED/MEC): Mestre Eziquiel**. Salvador: Estúdio Livre, 1989, LP. (Capoeira Arte e Ofício, vol. II).

MESTRE FELIPE DE SANTO AMARO E MESTRE CLÁDIO. **Angoleiros do Sertão e do Recôncavo**. 2003. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7HVXlkz2YZ89P2t5qvOehx>.

MESTRE HUGO GATO GÓES. **Capoeira Timbres e Vozes**. 2006, CD.

MESTRE JOÃO GRANDE. **Capoeira Angola**. 2001, CD.

MESTRE JOÃO PEQUENO. **João Pequeno de Pastinha**. Salvador: 2000, CD.

MESTRE LUA RASTA. **Roda do terreiro: Mestre Lua e Bando Anunciador**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBom9ny1Qds>. Acesso em: 02 jul. 2021.

MESTRE MIGUEL MACHADO. **Tributo a Zumbi 300 Anos**. São Paulo: BMG ARIOLA, 1995, LP.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola: Mestre Pastinha e Sua Academia**. Salvador: Philips, 1969, LP.

MESTRE PAULO DOS ANJOS. **Capoeira Angola da Bahia**. São Paulo: BMG ARIOLA, 1992, LP.

MESTRE TONI VARGAS. **Liberdade**. Rio de Janeiro: 2007, CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/79ub2KLernAKHcIJQu5jfh>

MESTRE TRAÍRA. **Documentos Folclóricos Brasileiros: Capoeira**. Rio de Janeiro: Editora Xauã, 1963, LP.

MESTRE WALDEMAR E MESTRE CANJIQUINHA. **Capoeira**. São Paulo: Editora D+T, 1986, CD.

MESTRES NAVEGANTES. **Capoeira Angola 2**. Edição Bahia, vol.2. São Paulo: Zapipa Produções, 2019, CD. Disponível em <https://soundcloud.com/mestres-navegantes/sets/capoeira2>

NZINGA. **Capoeira de Abrigação**. São Paulo: Estúdio 185, 2017, CD.

_____. **Nzinga: Capoeira Angola**. São Paulo: Pôr do Som, 2003, CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4BtGSQwvM9K67Gx9VanBFy>

OKUPANDULA, Escola de Capoeira Angola. **Kalunga: Capoeira Angola**. Luanda: Estudio Órbita, 2019, CD.

OXÓSSI, Camafeu de. **Berimbaus da Bahia – Camafeu de Oxóssi**. São Paulo: MusiColor, 1967, LP.

_____. Camafeu de Oxóssi. Salvador: Philips, 1968, LP.

PAULINHO DA VIOLA. **Memórias Cantando**. São Paulo: EMI-Odeon, 1976, LP.

PINHEIRO, Paulo Cesar. **Capoeira de Besouro**. São Paulo: Quitanda, 2010, CD.

PINHEIRO, Paulo Cesar; NOGUEIRA, João. **Parceria**. São Paulo: Velas, 1994, CD.

SMITH, Janice Marie. **Entrevista Mestre Canjiquinha**. 24 de agosto 1960.

VELOSO, Caetano. Transa. Rio de Janeiro: Philips, 1972, LP.

VIVA BAHIA. **Conjunto Folclórico da Bahia**. Vol. II. Salvador: Philips, 1968, LP.

TURNER, Lorenzo. **Gravações de cantos da capoeira: Mestre Bimba e Mestre Cabecinha**. Salvador: 1940-41.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Barravento. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto. Salvador: Horus Filmes, 1962.

Dança de guerra. Direção: Jair Moura. Produção: Agnaldo Azevedo. Salvador: 1968.

Jogo de Corpo: Capoeira e ancestralidade. Direção: Richard Pakleppa, Matthias Assunção e Cobra Mansa. Produção: Richard Pakleppa. Reino Unido/África do Sul: On Land e Manganga Produções, 2014.

Mulheres da pá virada: Histórias e trajetórias na capoeira. Direção: Grupo de Estudos e Intervenção Maria Felipas. Salvador: Cortejo Filmes, 2019.

O Pagador de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Cinedistri. São Paulo: Cinedistri, 1962.

Veja o Brasil: Capoeira Angola. Produção: Alceu Maynard Araujo. Salvador: TV Tupi, 1952.

Pastinha: uma vida pela Capoeira. Direção: Tito Ameijeiras. Produção: Antônio Carlos Muricy. Rio de Janeiro: Raccord Produções, 1998.

Wynton Marsalis: Lecture on Music - Vol 1. Boston: Tanglewood Music Center, 1995.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR

CONTRAMESTRE LEANDRO BICICLETA. Rio de Janeiro, 5 jun. 2018.

MESTRE BOCA RICA. Salvador, 22 jan. 2018.

MESTRE CHURRASCO. Porto Alegre, 13 mar. 2021.

MESTRE COBRA MANSA. Teresina, 16 jun. 2018.

MESTRA CRISTINA. Rio de Janeiro, 21 mai. 2019

MESTRE GÓES. Santo Amaro da Purificação, 27 jan. 2018

MESTRE GUTO. Porto Alegre, 6 jul. 2018

MESTRA JANJA. Porto Alegre, 19 jul. 2018; Salvador, 23 out. 2019

MESTRE MARROM. Rio de Janeiro, 18 jul. 2018; 14 jan. 2019

MESTRE RENÊ. Salvador, 1 fev. 2018.

MESTRE ROGÉRIO. Rio de Janeiro, 5 nov. 2017.