

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA



CAPOEIRA ANGOLA:
MANDINGAS DE CRIAÇÃO E REPRESENTAÇÕES DE LUTA

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

CAPOEIRA ANGOLA:
MANDINGAS DE CRIAÇÃO E REPRESENTAÇÕES DE LUTA

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth R. Carneiro.

Uberlândia, Dezembro de 2009.

Foto da capa: Pierre Verger.

FICHA CATALOGRÁFICA

Braga, Pedro Paulo de Freitas, 1979.

Capoeira Angola: mandingas de criação e representações de luta.

Pedro Paulo de Freitas Braga – Uberlândia, 2009

79 fls.

Orientadora: Maria Elizabeth R. Carneiro

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui bibliografia.

Capoeira Angola, música e História Cultural.

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

CAPOEIRA ANGOLA:
MANDINGAS DE CRIAÇÃO E REPRESENTAÇÕES DE LUTA

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth R. Carneiro – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Mara Regina do Nascimento

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior

Aos meus pais, Cloves e Maria José,
pelo amor, carinho e paciência.
À dona Leontina, minha avó, mandingueira nata.
Ao mestre Pastinha e mestre João Pequeno,
pela inspiração.
À Capoeira Angola que tanto vem me ensinando.

Agradecimentos

Nesse momento venho agradecer a algumas pessoas que comigo compartilharam, direta ou indiretamente, do meu processo de aprendizagem, tanto na Capoeira Angola como no Curso de História.

Pela minha longa jornada acadêmica, agradeço aqui a colaboração dos professores e professoras, colegas, funcionários e funcionárias do INHIS/UFU, que contribuíram no meu processo de formação em História. Gostaria de agradecer em particular ao Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior e a Prof^a. Dr^a. Mara Regina do Nascimento por aceitarem o convite de ler meu trabalho e estarem presentes nesse ritual de graduação. Em especial, gostaria de agradecer imensamente a Prof^a. Dr. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro pelo apoio imensurável e orientação, mais do que fundamental, para a conclusão desse trabalho. Venho dizer o quanto aprendi nesse breve período e o quanto me sentindo orgulho de tê-la como orientadora. Muito obrigado Beth.

Agora nos redutos da malandragem agradeço a Valderi, “Valderei”, o Boy, onde quer que esteja, por me inspirar com seus movimentos e sua simplicidade nesse jogo de mandinga. Ao contramestre Guimes Rodrigues Filho, amigo de tantas lutas, que me ajudou a compreender a amplitude da Capoeira Angola e seu papel social. Aos camaradinhas, Beto, Marco, Bacchin e Bocão, que em vários momentos colaboraram para meu desenvolvimento na arte da capoeiragem. Ao CECA - Centro Esportivo de Capoeira Angola - de mestre João Pequeno, do qual nunca me dissociarei. Apesar da distância e pouco contato, agradeço ao mestre Pé de Chumbo pelo respeito a mim demonstrado e por ser um importante elo dessa corrente ancestral.

Por último, mas especialmente grato, agradeço de coração a minha grande companheira Natália Galdiano Vieira de Matos, que com muita atenção e carinho sempre soube estar ao meu lado e me fazer muito feliz.

Peço desculpas de ante mão, por talvez ter me esquecido de alguém.

Resumo

A Capoeira Angola é uma luta e uma dança, é um jogo e uma brincadeira, é a música e o movimento, é o amigo, mas também adversário, é a arte, o risco, a vida e a inspiração. Nesse conjunto de dicotomias múltiplas, os jogadores são sujeitos e objetos da linguagem e da narrativa, lutam e aprendem a forjar o gesto, a ginga, a mandinga e a identidade, a sobreviver e a perpetuar sua história. Percorrer alguns dos caminhos trilhados pela Capoeira e as pistas deixadas por ela nos registros da memória, foi a estratégia dessa pesquisa. Percebemos símbolos e identificamos significados e, através deles, o surgimento de um ritual. Destacamos a música como elemento responsável por pautar, organizar, encadear, coordenar e fazer emergir um conjunto desses signos e também despejar significados, sejam emitidos por instrumentos musicais que compõem a orquestra ou bateria, ou pelas cantigas entoadas no momento ritual da roda.

Na pesquisa, a música revela seu valor central. Ela sugere a preservação de padrões culturais difusos da memória de populações africanas, que são trazidos e historicamente re-significados no cotidiano de uma prática que, até mesmo pelo lugar negado e perseguido no século XIX e primeira metade do XX, construía seu espaço no meio social brasileiro. No ritual, um sistema de regras é engendrado em uma dinâmica musical, cuja dimensão simbólica confere um caráter ritualístico para a Capoeira Angola, retomando a ligação com a cultura e o passado africano.

Durante o trabalho, vimos o quanto a Capoeira Angola é complexa. O conjunto de elementos que a compõem são universos inesgotáveis de trocas culturais, ou de saberes sobre sua/nossa história. Eles nos ajudam a conhecer, pensar e questionar o passado e o presente, bem como os métodos utilizados para desvendá-lo. Para isso, nos valem da história cultural na tentativa de estreitar o hiato metodológico existente entre a pesquisa e o objeto, buscando, assim, aproximação com uma história vista de baixo. Essa perspectiva nos permitiu travar um diálogo com práticas e representações que evidenciam sujeitos anônimos, porém reconhecidos nos redutos onde se exercita a arte da capoeiragem. Buscamos, assim, iluminar as lutas desses sujeitos que viveram nas ruas, nas praças, geralmente fora da cidadania, dos cânones ou dos livros de história, mas que muitas vezes foram chamados de mestres por aqueles que, com eles, compartilham da mesma prática. São eles que aqui vêm mostrar o quanto é ampla a sabedoria do povo e o quanto podem ser valiosas suas experiências.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: Subsídios para se historicizar e compreender a temática.....	13
1.1 - Tráfico e escravidão: em busca de um referencial ancestral.....	16
1.2 - Um continuum africano: (re)inventando um ritual.....	20
1.3 - No rastro da Zebra: o mito de origem da Capoeira Angola.....	25
CAPÍTULO II: A música na roda: um espaço de representações.....	31
2.1 - O sentido musical: reverberações transatlânticas.....	34
2.2 - A roda: ritualizando uma prática marginal.....	41
CAPÍTULO III: "Olha o berimbau": orientação e conduta na Capoeira Angola....	55
3.1 - "... na roda da Capoeira, quem manda é o berimbau, camaradinha".....	57
3.2 - Memória e tradição oral: o conteúdo das cantigas.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
FONTES DOCUMENTAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Fig. 1 - SOUZA, Albano Neves e. **Da minha África e do Brasil que eu vi**. Luanda, s/editora, pág. 57.

Fig. 2 - RUGENDAS, J. **Dança da Guerra**. 1849.

Fig. 3 - EARLE, A. **Negros lutando**. 1822.

Fig. 4 - DEBRET, J. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. 1834.

Fig. 5 - CHAMBERLEIN, John Henry. **Quitandeira da Lapa**. Acervo MASP, São Paulo – SP, 1827.

Fig. 6 - Ilustração extraída do site <http://www.portalventrelivre.com/?tag=historias-de-capoeira>. Acessado em 28/11/2009.

Fig. 7 - Bateria feminina em Encontro de Capoeira Angola em São Carlos – SP. Imagem extraída do site <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/> . Acessado em 28/11/2009.

Fig. 8 - Roda de Capoeira Angola em Campinas – São Paulo. Imagem extraída do sita <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/> . Acessado em 28/11/2009.

Fig. 9 - VERGER, Pierre. **Bahia África Bahia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1946.

Fig. 10 - MOURA, J. Acervo, 1968.

Introdução

O trabalho que ora vimos apresentar é fruto da vontade de escrever sobre a Capoeira Angola e sua música, universos pelos quais transito e que muito têm me ajudado na formação pessoal e profissional. São, portanto, campos de trabalho e de luta, que aqui se transformam em objetos de estudo, porque me estimulam a pensar e viver, a gingar e a aprimorar o jogo, a afinar os instrumentos que conferem sentidos à cada gesto, que me ajudam a ler o mundo e as histórias que se movimentam e agitam no plural. Nas páginas a seguir, buscamos estabelecer um diálogo entre elementos que configuram as práticas da música e da capoeira em determinadas conjunturas sociais. Peças de um outro jogo que se entrelaçam e ganham sentidos sob o feixe de luz da história, mais especificamente da história cultural. Peças, portanto, pensadas como nos ensina Paul Veyne, quando reflete que “(...) nesse mundo, não se joga xadrez com figuras eternas, o rei, o louco: as figuras são o que as configurações sucessivas sobre o tabuleiro fazem delas”¹.

Trata-se de um esforço de se pensar elementos, instrumentos, cantigas, ou seja, algumas práticas de capoeira que remetem a sujeitos sob certas relações sociais – escravos, marginais, negros, forros, rebeldes –, sujeitos em gestos de luta, dança ou resistência, sujeitos perseguidos, ágeis, habilidosos, bandidos, afro-descendentes ou simplesmente brasileiros.

Portanto, pensar sobre a importância da Capoeira Angola e alguns procedimentos de sua ginga, de sua música, suas letras e sua escrita, que acreditamos serem fundamentais para a manutenção de uma forte tradição social, é a forma que encontramos também para praticar a história. O projeto de monografia e a pesquisa nos colocaram diante do desafio de pensar a historicidade dessas práticas no jogo das representações e das relações sociais, econômicas, políticas e simbólicas que se organizam, tal como ensina Chartier,

“(...) segundo lógicas que colocam em jogo, em ação, os esquemas de percepção e apreciação dos diferentes sujeitos sociais, portanto, as representações constitutivas do que se pode chamar de ‘cultura’, quer

¹ VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4a ed. Brasília: UnB, 1998, pág. 275.

seja comum a toda uma sociedade, quer seja própria a um grupo determinado”².

As representações da Capoeira, da capoeiragem, os sujeitos envolvidos no jogo, os elementos, sons, nomes, desenhos e as leituras sobre essas práticas nos colocaram diante do objeto. Traçamos como eixo de sustentação de trabalho a música, enquanto elemento que constitui sentido ritual para a prática da Capoeira Angola. Nela estão inscritos muitos dos elementos que conferem sentido às práticas e representações dos capoeiristas, signos que os reúnem em torno de uma identidade social e existencial. Na música estão impressos os motivos pelos quais se vive e se morre, se lembra e se celebra no centro de um círculo ao som de instrumentos percussivos.

Muito do que aprendi vendo, praticando, refletindo, conversando e escutando sobre a Capoeira fazia relação estreita com o que venho lendo, estudando, pesquisando e escrevendo sobre as maneiras de se pensar a História, e esse diálogo provocou em mim muitas interrogações e inquietações que acabaram por tomar forma e desembocar nesse trabalho.

Esse trabalho é, de certa forma, um marco na minha história pessoal. Há mais ou menos uns dez anos, conheci a Capoeira Angola por intermédio de amigos e hoje não consigo imaginar minha vida sem ela.

Quando tive a oportunidade de conhecer os professores Boy e Guimes, não sabia que ali estavam pessoas que viriam a se tornar fundamentais no meu processo de aprendizagem da arte da capoeiragem. Com um coração enorme e uma Capoeira que instigava o aprendizado, Boy me ensinou a jogar e, com uma sabedoria singular digna de um mestre, Guimes me ensinou que a Capoeira é muito mais que movimento, é um conhecimento ancestral. Estava dado o mote para eu mergulhar nesse universo.

Mesmo diante das dificuldades enfrentadas pela Capoeira Angola em Uberlândia, o amor por ela prevaleceu. Incontáveis vezes, com um banquinho no fundo de casa, ao som dos CDs adquiridos em eventos, exercitei minha Capoeira e mantive viva a tradição dentro de mim.

² CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia. A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 58-9.

Ao conhecer pessoalmente o mestre João Pequeno em um evento em São Carlos - SP e vê-lo mandigar no centro de uma roda de Capoeira Angola, tudo fazia ainda mais sentido.

O apelido de Nêgo, colocado pelos amigos quando moleque, trazia significados ainda indecifráveis por completo, mas que, de alguma maneira, me identificava com tudo aquilo.

Não medi esforços para buscar respostas. Os vestibulares para Biologia não faziam mais sentido, a História era o que eu procurava.

Após ingressar no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, ao contrário do que imaginava, não encontrei resposta alguma para minhas indagações. Porém, aprendi a perguntar com maior propriedade.

A Capoeira Angola me acompanhou, então, nos projetos de iniciação científica, ganhando proporções outras e perspectivas diversas. A música, muito apreciada pelos ouvidos, agora estava ao toque das mãos, ou melhor, aos toques de berimbau. Interessei-me pela percussão, fiz parte de um grupo de percussão afro e estudei percussão e bateria no Conservatório Estadual de Música. Tudo isso, graças aos caminhos apresentados pela Capoeira Angola.

E assim a História se repete. Não por farsa, mas por acontecer tão lentamente que mal percebemos suas transformações. Assim como nos séculos XIX e XX, a Capoeira continua a dar significado para vida de seus praticantes e a gerar identificação com a cultura e a possibilidade de existir socialmente, agora por meio de uma identidade cultural que se tornou positiva. Não uma identidade vinda de cima, construída pelas elites, que rotula, denigre ou discrimina, mas uma construção da identidade que parte dos indivíduos sociais que se constroem como sujeitos.

Nesse trabalho estão condensadas, não só as tentativas de sintetizar os estudos realizados no período acadêmico, mas uma representação de parte da minha vida. Todas as minhas experiências com a Capoeira Angola, a Música e a História contribuíram para criar significado para minha existência e para esse trabalho. Aglutinar todos esses elementos em páginas, textos e algumas imagens e cantigas não foi fácil, contudo, muito prazeroso.

No primeiro capítulo pretendemos abordar algumas representações sobre o processo de constituição da Capoeira Angola no Brasil. Para isso, tratamos alguns assuntos ligados à identidade cultural africana, a fim de procurarmos pistas que pudessem nos esclarecer sob quais circunstâncias ela hoje é uma representação da

cultura brasileira, tendo em vista questões como: A Capoeira seria uma prática africana ou brasileira?

Entramos no segundo capítulo com o intuito de desvendar como a Capoeira, de prática marginal e altamente repreendida no século XIX, se organizou, tendo como elemento organizador uma concepção de música com matrizes africanas. Analisamos o advento da música na Capoeira Angola como portadora de sinais que conferem e retomam um sentido ancestral para a prática e criadora de um reconhecimento que a vincula à identidade afro-descendente.

Já no terceiro capítulo, buscamos entender como o berimbau se tornou símbolo maior da Capoeira e como o ato de cantar carrega referências significativas para o reconhecimento da existência histórica e social de seus praticantes no âmbito da Capoeira Angola. Analisamos como a música ganha significado, quando emite códigos, símbolos e sinais identificados pelos jogadores no interior da roda, servindo para orientá-los dentro e fora do ritual.

Esse trabalho é parte de um dos olhares sobre a Capoeira Angola e assim como a História prevê nos nossos dias, não tem a mínima pretensão de ser absoluto ou ser a verdade, ele apenas aponta para uma direção, cabendo as futuras pesquisas optarem por dialogar ou não com ele. Paul Veyne exprime essa idéia ao dizer que,

“(...) os historiadores narram tramas, que são tantas quantos forem os itinerários traçados livremente por eles, através do campo factual bem objetivo (o que é divisível até o infinito e não é composto de partículas factuais); nenhum historiador descreve a totalidade desse campo, pois um caminho deve ser escolhido e não pode passar por toda a parte; nenhum desses caminhos é o verdadeiro ou é a História.”³

E assim,

*Iê! Vamu simbora! Camará!*⁴

³ VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4a ed. Brasília: UnB, 1998, págs. 45.

⁴ Trecho da louvação feita pelos capoeiristas antes do ato de jogar.

Capítulo I

Subsídios para se historicizar e compreender a temática

*Capoeira, é mandinga de escravo
em ânsia de liberdade.*

*Seu princípio não tem método
e o seu fim é inconcebível
ao mais sábio capoeirista.*

Mestre Pastinha⁵

Os dizeres citados acima, pertencentes a Vicente Ferreira Pastinha, o popular e célebre mestre Pastinha, definem, de maneira poética, o que vem a ser a Capoeira⁶. Entretanto o termo nos incita a buscar em outros redutos da História um maior esclarecimento sobre o assunto. E é a partir daqui que daremos início as nossas investigações na procura de entender, através das pistas deixadas ao longo dos anos, inclusive pelos próprios capoeiristas, como se deu o processo de constituição da Capoeira Angola⁷, tal como ela se configura e é praticada, e compreendermos a importância da música nesse ritual.

⁵ Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), ou simplesmente mestre Pastinha, é considerado o maior propagador da Capoeira Angola, modalidade “tradicional” do esporte no Brasil. Em 1941, criou a primeira escola de capoeira legalizada pelo governo baiano, o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), no Largo do Pelourinho.

⁶ Termo que define prática de agilidade e destreza em que indivíduos fazem de seu corpo meio de defesa e ataque, utilizando ginga, esquivas, golpes com os pés e cabeça para se safar ou ferir seu oponente. Uns acreditam que o termo tem origem *tupi-guarani* que quer dizer mato rasteiro, mato que deixou de existir, outros acreditam que a arte, por ser um advento do meio urbano, adquiriu essa nomenclatura vinda do vocabulário *português* que quer dizer cesto para guardar capões, em que os escravos a ganho, muitos deles capoeiristas, desfilavam suas mercadorias e muitas vez se exibiam mostrando alguns de seus movimentos. Ver REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Editora Itapuã, 1968 págs. 17-29.

⁷ É uma definição associada aos praticantes de uma capoeira que não é a dos “valentões” do final século XIX e início do século XX, nem mesmo a capoeira praticada pelos discípulos de mestre Bimba, criador da Luta Regional Baiana, a popularmente conhecida Capoeira Regional. A Capoeira Angola começou a ser forjada a partir da legalização da capoeira e do interesse das demais classes sociais pela ginástica apresentada pela Capoeira Regional como sendo “legítima e genuinamente brasileira”. A Capoeira Regional recorreu a elementos das culturas ocidentais e orientais para constituir uma prática eficiente e aceitável aos olhos das demais classes sociais, já a Capoeira Angola fez o movimento contrário, com a legalização da Capoeira e assim uma suposta diminuição da repressão aos capoeiristas, passou a incorporar elementos da cultura africana e constituir uma expressão que buscasse aproximação com as práticas rituais africanas. Ver: FRIGERIO, Alejandro. **Capoeira: de arte negra à esporte branco**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº. 10, vol. 4, 1989. E BARBOSA, Maria José Somerlate. **Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras**. Revista Luso-Brasileira, 2005.

Ao adotarmos a idéia de processo de constituição da Capoeira Angola, nos permitimos dizer que não há um ponto identificável de seu surgimento, pois acreditamos que a Capoeira é uma soma de vários elementos culturais que se organizam em território cultural brasileiro e que passam a brotar nas telas de artistas plásticos que percorreram e registraram um Brasil pouco conhecido, nos boletins de ocorrência descritos pelos escrivães da polícia militar da primeira metade do século XIX e na literatura de alguns viajantes, cronistas e romancistas da segunda metade do mesmo século.

Documentar não é sinônimo de criar, portanto a Capoeira, a nosso ver, pode ter sido praticada muito antes desses primeiros registros. Desse modo, o que temos às mãos são pistas que nos permitem aproximar desse processo. São sinais daquelas práticas que se dão a ler, que são designadas por diferentes olhares, em diferentes lugares e temporalidades. Elementos que se reúnem e configuram um sistema de formas e símbolos que agregam sujeitos sociais em torno de práticas e sentidos, como um dos códigos que podem ser lidos historicamente e identificam uma cultura. Como nos ensina Geertz, o conceito de cultura denota

“(...) um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas por meio dos quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.”⁸

Associar a Capoeira aos escravos, assim como mestre Pastinha o fez acima, é retroceder no tempo e procurar pistas para a análise do processo de constituição deste ritual, é visualizar um “negro” que se utiliza de estratégias cognitivas para se auto-afirmar em um novo território, é também buscar os sentidos historicamente atribuídos a certas práticas que configuram certas identidades sociais, é reconhecer um lugar na cultura e na história onde certas identidades são reconhecidas e se afirmam.

Constituindo novas práticas e novos costumes de populações oriundas da África ou descendentes de africanos, em que pesem as diferenças de procedência ou origem, mesmo diante de situações adversas, a Capoeira representou uma linguagem, uma luta, uma forma de existir e resistir na sociedade brasileira, uma das formas de expressão dos

⁸ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d, pág. 66.

negros, ou seja, pessoas geralmente pretas, pardas, escravas ou forras, que souberam “jogar” com a vida, transmitindo e traduzindo essas experiências para o universo da Capoeira, buscando sentidos para sua existência e significados para sua cultura.

1.1 – Tráfico e escravidão: em busca de um referencial ancestral

De onde vem a Capoeira? Que elementos engendram a sua prática? Com que sentidos?

Não encontrei registros de qualquer manifestação cultural na África que se assemelhe à dinâmica de movimentos da Capoeira. A princípio, no Brasil, sabemos que ela esteve identificada aos escravos e negros forros da primeira metade do século XIX, sempre relegada como prática marginal, discriminada por órgãos e regimentos policiais do mesmo período, muito diferente do valor a ela atribuído ou do lugar que ela ocupa na atualidade, em que as academias de Capoeira democratizam seu exercício para todos os estratos da sociedade brasileira e mundial, reforçando seu *status* de ícone da identidade nacional.

Se os primeiros registros sobre a Capoeira apontam para uma prática “negra”, quer dizer, discriminada, inferior, identificada com o mundo dos escravos e de setores marginalizados da sociedade, é entre as práticas dos africanos que buscaremos algumas respostas para essa questão.

Na primeira metade do século XIX, período que marca a vinda e a instalação da Coroa portuguesa na cidade do Rio de Janeiro, os registros de negros presos por capoeiragem – definição dada ao exercício da atividade da Capoeira – fervilhavam nos arquivos dos escrivães da polícia militar da época e, como o tráfico negreiro se encontrava a todo vapor nesse período, podemos aqui encontrar pistas que nos possibilitam identificar algumas nações ou etnias dos africanos que praticavam a Capoeira e contribuíram para sua disseminação na capital do Império brasileiro.

Os portos de Angola e Benguela, na África, foram os principais centros de envio de negros que vieram para o Brasil, isso devido a sua intensa atividade comercial, o que os tornavam pólos de embarque e desembarque de navegações vindas principalmente das regiões da Europa, e pela sua grande proximidade com o litoral baiano, facilitando assim o traslado das embarcações e suas mercadorias. Essas características, além da incrível capacidade de atender a demanda do Sudeste brasileiro, contribuíram para que a região Centro-Occidental da África figurasse como a maior exportadora de homens para os portos do Rio de Janeiro nos períodos entre 1795 e 1830⁹.

⁹ A documentação sobre os cativos desembarcados revela que não apenas homens, mas também mulheres, crianças e idosos estavam entre as cargas humanas transportadas, embora possa se verificar o predomínio de homens adultos na demanda do tráfico, que era de cerca de três homens para cada mulher. Ver:

As nações, que muitas vezes identificavam os africanos, eram definições inventadas por comerciantes do tráfico negreiro em intercâmbio com parceiros africanos do mercado das almas. As denominações de Angola, Benguela, Congo, Mina, dentre outras, que muitas vezes encontramos e supomos definir a origem dos negros escravizados no Brasil, representavam regiões específicas do continente africano, porém não indicavam o pertencimento a um determinado grupo étnico, mas sim a uma possível fonte de aquisição e/ou local de comercialização daquele escravo africano que ali se encontrava.¹⁰

Três macro-regiões de fornecimento de escravos para o Brasil se destacam como referência para nossa pesquisa: a região Oriental, a Ocidental e a Centro-Ocidental. Carlos Eugênio Líbano Soares¹¹, analisando os processos-crime sobre os negros presos por capoeiragem do período Joanino entre 1810 e 1821 no Rio de Janeiro, revela que:

“... cerca de 77% são africanos, 10,6% são crioulos (filhos de africanos no Brasil) e 11,7% de origem indeterminada. Entretanto, se levarmos em conta que possivelmente grande parte daqueles de origem desconhecida é brasileira, não podemos afirmar que a Capoeira é uma atividade exclusivamente africana.”¹²

E, sobre os africanos presos por capoeiragem nas três primeiras décadas do século XIX, o autor esboça um mapa da origem dos praticantes que figuravam naqueles processos:

“Enquanto os africanos centro-ocidentais respondiam por 84% dos capoeiras africanos, os orientais constituíam somente 9% e os ocidentais 7%.”¹³

FLORENTINO, Manolo. Em Costas Negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, págs.58-59 e 70-103.

¹⁰ Ver: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). 2ª ed. Campinas-SP: Editora da UniCamp, 2004.

¹¹ Carlos Eugênio Líbano Soares é professor-adjunto do Departamento de História da Universidade Federal da Bahia.

¹² SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). 2ª ed. Campinas-SP: Editora da UniCamp, 2004, pág. 125.

¹³ Idem. Ibidem.

A numerosa população de africanos centro-ocidentais no Rio de Janeiro, levou Soares a definir que “(...) ser capoeira, naquele tempo, era principalmente ser escravo, do sexo masculino, africano, da região Centro-Occidental.”¹⁴

Porém, não pretendemos enfatizar as estatísticas e muito menos analisar de maneira quantitativa os possíveis elementos geradores da Capoeira, pois não temos condições suficientes de enxergar os pontos em comum entre as culturas e muito menos qual delas conseguiu exercer maior ou menor influência sobre as outras a ponto de gerar uma prática com traços mais evidentes de determinada etnia africana.

Dessa forma, podemos dizer que os destinos desses sujeitos comercializados se apresentavam como pólos de aglutinação de diversas etnias africanas e que, na conjuntura da condição escrava, passaram a desenvolver níveis de interpenetração entre suas culturas. Seria muito difícil proceder a uma pesquisa que possa dar conta de tradições ancestrais e profundas dos povos africanos, muitas vezes transmitidas pela oralidade e que fosse capaz de evidenciar os graus de compartilhamento de determinados conhecimentos e traços culturais para apontar com clareza os veios de origem da Capoeira.

Como nossos esforços não estão voltados para as origens e sim para análise do processo, não nos preocuparemos em aprofundar nossos olhares para esse ponto específico, mas nos valeremos de alguns efeitos dessas experiências, convivências e trocas culturais que tiveram lugar em território brasileiro para buscar compreender como a Capoeira se configurou.

Portanto, não conseguimos identificar uma unidade cultural africana específica que pudesse nos ajudar a esclarecer as questões sobre o surgimento da Capoeira.

Até o momento, de acordo com os arquivos dos escrivães da polícia no período Joanino, os africanos centro-ocidentais seriam os maiores praticantes da Capoeira. Além deles, africanos de outras regiões, em menor número, também foram presos por exercitarem a capoeiragem em público.

Os africanos, povos etnicamente heterogêneos, na dispersão dos deslocamentos atlânticos e principalmente sob a violência da dominação escravocrata, encontraram toda a sorte de limitações para estabelecerem modos de relação e compreensão. Essa conjuntura pode ser entendida como crucial para a catalisação do processo de constituição de novas manifestações culturais longe do continente africano, podendo

¹⁴ Idem. Ibidem.

apontar a Capoeira como uma delas. Dessa forma, os africanos, com toda sua diversidade étnica, e vivenciando em conjunto um regime de escravidão, passaram a compartilhar e confrontar-se com práticas culturais na mesma medida e velocidade que outras novas eram criadas no Brasil. Sendo assim, podemos justificar a aparição de várias denominações de etnias ou nações de africanos presos por capoeiragem no período Joanino.

Portanto, seria complicado atribuir legitimidade a qualquer grupo étnico ou região culturalmente específica que tenha fornecido os elementos, que no Brasil, se constituíram ou identificaram no jogo da Capoeira.

Ao observarmos que há uma difusão da Capoeira por vários grupos de africanos, sejam eles de regiões ou etnias diferentes, nos inclinamos em aceitar que ela parece ter sido forjada a partir da combinação de tradições africanas dispersas através do processo de invenções culturais crioulas, ou seja, que surgem em meio a uma nova realidade, em contextos circunstanciais, que possibilitam a (re)invenção de suas práticas, dando significados à existência desses grupos no Brasil. Nesse sentido, poderíamos, talvez, dizer que a Capoeira não é africana e não é brasileira, mas sim uma prática afro-brasileira, que foi gerada por africanos de origens e etnias diversas, em circunstâncias historicamente específicas no território brasileiro.

1.2 - Um continuum africano: (re)inventando um ritual

O panorama cultural africano é extremamente diversificado, por isso é muito difícil nos referirmos a um povo ou comunidade como portadora de uma cultura específica, sem que esta apresente semelhanças com outras culturas da mesma região. A proximidade provoca o diálogo, a troca de conhecimentos e de experiências de vida. Sendo assim, existem culturas africanas que podem ser agregadas a um amplo perímetro invisível, carregando afinidades etno-linguísticas e outros aspectos comuns que os caracterizam e os diferenciam de outros grupos.

Na transposição populacional e cultural de africanos e de europeus e o posterior contato com os indígenas que aqui moravam, não houve qualquer dessas culturas citadas que sobrevivesse, de maneira intacta, a todas as mudanças impostas pelo novo sistema que se implantava no Brasil, mesmo que o domínio de determinados setores da sociedade que se formava possibilitasse aos europeus constituir instituições nos moldes originais da Europa e fora do alcance dos indígenas e dos africanos até então.

O fato de existir uma visível relação de dominantes e dominados entre essas três culturas a princípio, européia, indígena e africana, fez com que os indivíduos pertencentes a diferentes condições sociais e culturais estabelecessem relações conflitantes, que sugerem múltiplos confrontos, negociações e acomodações entre esses grupos. Esses entrelaçamentos de condições sociais e culturais distintas fazem brotar, no plano físico dessas relações, condutas e comportamentos que ora se apresentam confluentes e ora se apresentam divergentes entre si. As divergências, muitas vezes reprimidas pelas classes dominantes, acabavam alojando-se no plano psicológico dos subalternos e escravizados, sendo traduzidas em estratégias e táticas circunstancialmente elaboradas para burlar as imposições dessa condição de dominação.¹⁵

Portanto, para melhor entendermos o processo de constituição da Capoeira teríamos que avaliar as heranças culturais tal como foram e são permanentemente reconstruídas e aparecem muito mais através de valores subjacentes e de narrativas de memórias de uma determinada realidade africana passada, assim como também se exprimem nas formas sócio-culturais concretas.

¹⁵ MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Tradução Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003, pág. 30.

O contato entre as diversas etnias africanas pôde revelar coerências culturais pré-existentes, ou seja, afinidades e características que eram comuns em suas regiões de origem, o que, de alguma forma, facilitou o intercâmbio entre os africanos presentes aqui no Brasil.¹⁶

Ao compartilharem da mesma condição de escravos os africanos passaram a constituir dentro de um ambiente de diversidade e exclusão formas de (re)criação de uma cultura transatlântica e afro-descendente, uma vez que os europeus, através de suas instituições, negligenciavam a participação dos negros na sociedade civil. Essa condição de exclusão proporcionada não apenas pelos europeus, mas pelas próprias condições de produção da sociedade escravocrata acabou gerando um território social que proporciona o reagrupamento dos africanos e serve de campo para se semear novas estruturas culturais, dentre elas, a Capoeira.

Vale nesse momento ressaltarmos, que comparar o estado atual vivenciado por uma ou outra etnia vindas da África para o Brasil com o estado vivenciado por essas mesmas etnias em seu continente de origem serve-nos apenas para apontarmos as permanências e transformações aparentes, pois a mudança de uma realidade para outra requer transformações implícitas no ambiente psicológico dos indivíduos, sejam elas particulares ou coletivas.

Mais importante, do ponto de vista desta abordagem, seria analisar o fenômeno representativo de grupos que se reorganizam sob a conjuntura histórica do cativo, buscando construir uma realidade comum a um conjunto social, sob uma intensidade de trocas e comunicações que forjam novas representações, entre elas as práticas da capoeiragem ou da capoeira, tal como ela se configura. Como fenômenos cognitivos que envolvem a pertença social dos indivíduos, sob implicações afetivas e normativas, pensadas a partir de interiorizações de novas experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento, a capoeira passa a significar um conjunto de representações sociais que demarcam sujeitos e atividades, ou processos de pertença, reconhecimento e participação cultural. O conceito formulado por Denise Jodelet¹⁷ nos auxilia a entendê-la, portanto, como representação social, como um sistema de interpretação que rege uma relação entre sujeitos sociais, orientando e organizando condutas e definindo identidades pessoais e sociais com o mundo e com os outros,

¹⁶ Ver: THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

¹⁷ Denise Jodelet é professora Doutora em Educação e Psicologia pela Universidade de Paris.

“(...) orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição de identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais.”¹⁸

Não estamos aqui preocupados, portanto, em revelar a paternidade da Capoeira, mas sim, buscarmos compreender sob quais condições os negros africanos e seus posteriores descendentes no Brasil a criaram, onde se encontra praticada e enunciada, onde e como está configurada como representação do mundo e da realidade que ela exprime.

Os africanos, ao compartilharem da mesma condição de escravos e por serem tão heterogêneos entre si, tiveram que constituir padrões normativos de conduta, com base em determinadas formas de interação social para, a partir delas, elaborarem suas próprias instituições.

Podemos apontar a Capoeira como uma instituição?

Segundo Mintz e Price instituição é “(...) qualquer interação social regular e ordeira que adquira um caráter normativo e, por conseguinte, possa ser empregada para atender a necessidades reiteradas.”¹⁹

Ou seja, a Capoeira passou a representar, tanto do ponto de vista das camadas cativas, pobres e excluídas quanto das elites proprietárias, a inquietação e a resistência de escravos africanos e seus descendentes contra o regime de escravidão. A desobediência civil, mote para as ordens de prisão, mostra uma instituição já instaurada no seio da sociedade imperial do século XIX, constituída a partir de (re)elaborações sobre sua nova realidade social.

O conhecimento, as informações, crenças e práticas culturais vieram nas mentes dos africanos, mas as instituições responsáveis por estas se manifestarem, assim como se encontram na África, não. Dessa forma, o desafio dos africanos era de criar

¹⁸ JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, D. (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p.22.

¹⁹ MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Tradução Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003, pág. 43.

instituições que se mostrassem coerentes às necessidades de sua vida cotidiana, é claro, dentro dos limites impostos pela escravidão, na tentativa de driblá-los e talvez até superá-los.

Determinados tipos de instituições, como é o caso da Capoeira, só puderam ser desenvolvidas em âmbitos que se restringissem a grupo de escravizados, ou aqueles que estabelecessem vínculos entre escravos e homens livres. Começava assim a configuração de uma identidade social designada e reconhecida em torno da prática da Capoeira.

A Capoeira, enquanto linguagem não verbal admite as mesmas indagações que o processo de constituição lingüística de uma cultura pressupõe, pois os processos sociais pelos quais ela se padronizou apresentam elementos simbólicos que imprimem sentido as ações permitindo o reconhecimento de signos e significados que traduzem estratégias de sobrevivência, recolocando os “negros” na diligência de seus domínios cognitivos e trazendo à tona evidências que comprovam a identificação dos que compartilham dessa mesma linguagem.

Assim como qualquer outra manifestação cultural, observamos o movimento de uma prática - a Capoeira - que vem sendo re-significada historicamente até os dias de hoje. As representações sociais acerca dessas práticas se oferecem a muitas leituras, análises e interpretações que iluminam algumas realidades culturais que, embora estejam dispersas no tempo e no espaço, possibilitam pensar, conhecer e projetar outras ações necessárias para sua perpetuação e/ou transformação.

Ao identificarmos a Capoeira como uma prática gerada em circunstâncias históricas no Brasil, podemos enxergar, através de registros recolhidos ao longo dos anos, transformações estéticas no modo como seus praticantes a exercitavam e ainda exercitam. Mas, para além dos simples padrões estéticos, também tornam-se perceptíveis elementos simbólicos compreendidos apenas por seus praticantes. Nessa atmosfera a Capoeira ganha novas formas de ritualização, incorporando novamente ao seu conteúdo elementos ancestrais africanos acessados no plano psicológico através da memória e muitas vezes reconstruídos historicamente mediante a experiência social. A exigência de uma identidade e a urgência da cultura se expressam na Capoeira, que se configura porta-voz e representante da condição africana e/ou afro-descendente na realidade brasileira, configurando nesse processo formas de expressão renovadas e práticas culturais re-significadas.

Analisando a Capoeira Angola especificamente, observamos a presença de aspectos culturais de origem africana, que foram de alguma forma adaptados à realidade brasileira. A música, a expressão corporal, sua dramatização, a reverência aos ancestrais. As mensagens contidas nos cantos entoados nas rodas de Capoeira são sinais dessa re-significação dos valores africanos.

Esse tipo de elaboração e re-significação de valores, de aglutinação e interligação de elementos culturais distintos na construção de sentido para as ações não são desenvolvidos de maneira instantânea e imediata. São processados e constituídos historicamente na medida em que as novas possibilidades de autonomia cultural vão se tornando necessárias e acessíveis.

Desde os primeiros registros da Capoeira, até os dias atuais, muita coisa mudou. De prática proibida e discriminada do período imperial, chegando a estar presente no código penal brasileiro da República Velha²⁰, a Capoeira, na medida em que ganhava espaço para se expressar, foi se tornando, cada vez mais, um instrumento de valorização da cultura afro-descendente. A Capoeira foi espaço de lutas, de expressão e resistência, tornando-se também uma espécie de porta-voz das reivindicações de uma população excluída, perseguida e discriminada, chegando aos dias de hoje a condição de ritual de exaltação dos valores humanos. Como um ritual que é representado e re-significado, ela é o lugar cerimonial onde o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação de um conjunto de formas simbólicas que servem a muitas leituras e muitos propósitos, tal como adverte Geertz, ficando às vezes difícil demarcar fronteiras entre o caráter artístico, religioso e político dessa prática cultural²¹.

²⁰ Código Penal do Brasil, instituído pelo Decreto nº. 487 de 11 de Outubro de 1890. Estabelecia em seu capítulo XIII: Artigo 402 - Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecido pela denominação de capoeiragem pena de dois a seis meses de reclusão. Parágrafo Único - É considerado circunstância agravante pertencer à capoeira, alguma Banda ou Malta. Aos chefes, ou cabeças, impor-se-á pena em dobro. Artigo 403 - No caso da reincidência, será aplicado ao capoeirista, no grau máximo, a pena do artigo 400 (reclusão por três anos, em Colônias Penais e Presídios Militares na Fronteira). Artigo 404 - Se nesse exercício de capoeira, perpetrar homicídio, provocar lesão corporal, ultrajar o poder público ou particular, e perturbar a ordem, a tranquilidade e a segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá nas penas cominadas para tais crimes.

²¹ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d, págs. 82-30.

1.3 - No rastro da Zebra: o mito de origem da Capoeira Angola

A Capoeira Angola, assim como várias outras manifestações culturais com traços de origem africana, exprime um processo de transformação de práticas existentes na África e que aqui no Brasil se mesclaram com as demais culturas presentes, estabelecendo entre si relações de conflito e harmonia em diversos níveis. As condições econômicas e políticas dos diversos estratos desiguais da sociedade brasileira também serviram para catalisar o surgimento de uma infinidade de novas práticas coletivas e de outros costumes atrelados a minorias e a grupos específicos desse corpo social. No entanto, parece-nos impossível acreditar na existência de uma cultura genuína ou daquela que não apresente traços que apontem para composição de uma diversidade social no Brasil.²²

Não podemos identificar a primeira vez que a expressão Capoeira Angola foi utilizada. Alguns indícios permitem supor que ela tenha surgido a partir do momento em que Manuel dos Reis Machado, mais conhecido como mestre Bimba, baiano de Salvador, criou na década de 30, a Luta Regional Baiana, a popular Capoeira Regional. Essa, digamos, nova modalidade de Capoeira incorporou elementos de artes marciais diversas, como judô, jiu-jitsu, karatê, dentre outras e imprimiu uma nova dinâmica ao jogo e a seu treinamento aproximando indivíduos de classe média e alta para sua prática.

Sendo assim, a Capoeira, antes identificada a um passado de escravos, de negros forros e africanos reorganizou-se, apropriando-se de elementos da própria cultura afro-descendente para constituir um outro formato para o exercício da arte, passando esta a ser chamada de Capoeira Angola, o que remetia a uma espécie de redefinição fundada no elo entre o Brasil e África, entre as classes excluídas e marginalizadas na sociedade civil brasileira e seus ancestrais africanos.

Enquanto a Capoeira Regional ganhava *status* de arte marcial brasileira, ginástica regulamentada pelo desporto nacional, a Capoeira Angola se mantinha nos redutos populares e se voltava para a própria cultura africana na procura de referências e

²² Preferimos pensar para além do modelo do encontro de duas culturas, uma africana e uma européia, postas em contato no Novo Mundo por colonos brancos e escravos negros, como fazem as contribuições de Mintz e Price ao recusarem a idéia que postula a existência de uma “herança cultural generalizada da África ocidental” ou a origem única de uma tribo ou grupo cultural particular. Ver: MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Tradução Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003, pág. 25.

significados para sua existência enquanto manifestação identificada com as camadas marginalizadas da população, geralmente de origem africana.

Portanto, o momento em que se presencia o surgimento da Capoeira Regional e da Capoeira Angola é fruto de um processo de transformação das concepções vinculadas a sua prática, uma forma de (re)organização de seu espaço e da emergência de uma nova postura engendrada no meio social.

O historiador Eric Hobsbawm forjou o conceito de “invenção de tradição”²³, que foi utilizado por outros pesquisadores, como C. Soares, Ana Paula R. Macedo²⁴ e Antônio Liberac Pires²⁵, para classificar diversos momentos históricos da Capoeira.

Hobsbawm questiona a existência de uma genuína tradição escocesa desvinculada da irlandesa e reflete sobre a produção em massa de tradições que ultrapassam as fronteiras européias. Segundo o historiador, as culturas e tradições, suas práticas e suas constantes transformações já se processavam antes mesmo da constituição da idéia de Estado ou Nação, sendo assim, uma construção ideológica para as noções de tradição, seus vínculos e identidades.²⁶

No Brasil a Capoeira sempre esteve vinculada a uma prática de africanos ou descendentes de africanos, apesar de todas suas transformações aparentes e subjacentes. Mas é com o advento da Capoeira Regional e da Capoeira Angola, que opta-se por tratá-las como duas novas tradições, mesmo que estas apresentem vínculos evidentes com o passado histórico e com o espaço social considerado marginal.

Essa abordagem da Capoeira e suas formas específicas em diferentes locais e temporalidades é objeto de Macedo, quando diz:

“(...) mesmo estando a palavra ‘invenção’ próxima ao significado de criação e criatividade, servindo como espécie de prefixo ao termo ‘tradição’, constrói uma significação de algo novo, forjado como intenção pré-estabelecida, moldada intencionalmente como uma ruptura

²³ HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs). **A Invenção das Tradições**. 3ª edição. Trad. São Paulo: Paz e Terra, 2002. In: MACEDO, Ana Paula Rezende. **As poesias da dança da zebra: Capoeira Angola e religiosidade**. Uberlândia: Tese de Mestrado em História, 2004, pág. 56.

²⁴ Ana Paula R. Macedo é mestra em História Cultural pela Universidade Federal de Uberlândia-MG.

²⁵ Antônio Liberac Pires é doutor em História pela Universidade de Campinas-SP.

²⁶ MACEDO, Ana Paula Rezende. **As poesias da dança da zebra: Capoeira Angola e religiosidade**. Uberlândia: Tese de Mestrado em História, 2004, págs. 56 – 57.

e, por vezes, como uma negação ao próprio passado. Mas sobre tudo a idéia de um passado recente.”²⁷

O autor Liberac Pires aprofunda a questão da diferença e da diversidade como parte do processo de constituição da Capoeira e observa que:

“(…) a nova tradição da capoeira já surgiu esfacelada, sob signos e representações diferentes. E é uma tradição diversificada, que revela a pluralidade da sociedade estudada. Os praticantes da capoeira desenvolveram discursos ideológicos que impulsionaram a invenção de tradições para a prática. Eles criaram poderes de natureza cultural, dispondo de um capital material feito de informações, conhecimentos e realizações.”²⁸

A construção de um mito de origem para a Capoeira é um esforço de organização desses discursos e poderes e de busca por significados para uma prática que reivindica referências históricas que completem as lacunas deixadas pela falta de documentos ou de memória de seus praticantes.

Ao se historicizar o processo de constituição da Capoeira, a diversidade da invenção de tradições para sua prática vão se afunilando e se fixando nas práticas coletivas de seus indivíduos, a ponto de serem levadas em consideração, às vezes de maneira irrefutável, através de regimes de identidade e verossimilhanças.

As primeiras fontes para a construção de um mito para a origem da Capoeira passaram a circular no universo dos capoeiristas, e posteriormente constituíram-se em representação de um passado africano. É o que se observa, por exemplo, a partir de uma comparação feita por um renomado pintor de angolano. Albano Neves e Souza²⁹, ao

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da Cultura Afro-Brasileira – A Formação Histórica da Capoeira Contemporânea – 1890-1950**. Campinas: Tese de Doutorado em História/UNICAMP, 2001, pág. 03. *In*: MACEDO, Ana Paula Rezende. **As poesias da dança da zebra: Capoeira Angola e religiosidade**. Uberlândia: Tese de Mestrado em História, 2004, págs. 57.

²⁹ Albano Neves e Souza nasceu em Portugal e foi morar em Angola aos sete anos de idade acompanhando o pai que assumiu um cargo administrativo na então colônia portuguesa. Estudou Belas-Artes no Porto, aderindo ao movimento modernista local com obras abstratas. Somente na década de 1950 retornou a Angola e tornou-se, através de suas pesquisas e envolvimento com a cultura angolana, um extraordinário paisagista e etnógrafo de seu tempo. Em uma de suas aquarelas registrou o ritual do N’golo na década de 1950, uma das fontes para a (re)construção da origem da Capoeira.

visitar o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), disse a mestre Pastinha ser muito parecida a Capoeira Angola com uma dança chamada N'golo.

O N'golo era uma dança guerreira feita por homens, nos territórios do sul de Angola. Estava presente em um ritual anual que marcava a passagem das moças da comunidade à condição de mulheres, tornando-as aptas a ingressarem na vida conjugal. Esse ritual chamado mufico, efico ou efundula, foi registrado pelas pinturas de Neves e Souza, sendo um dos poucos documentos existentes sobre essa manifestação angolana, pois o longo período de guerra civil na região acabou por extinguir essa prática³⁰.

A semelhança pode ser observada na obra abaixo, uma das obras de Albano Neves e Souza sobre a dança que remete ao jogo ou luta.



Fig. 1³¹

³⁰ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e MANSA, mestre Cobra. A dança da zebra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, de Março de 2008, págs 14 à 21.

³¹ SOUZA, Albano Neves e. **Da minha África e do Brasil que eu vi**. Luanda, s/editora, pág. 57.

Segundo Neves e Souza, o N'golo consistia em buscar atingir o rosto de seu adversário com o pé para vencê-lo. Os participantes se movimentavam em uma área demarcada sem que pudessem pisar fora dela, ao som da marcação das palmas que davam ritmo à movimentação³².

Ao identificar a semelhança entre o N'golo e a Capoeira Angola, Neves e Souza deu ao mestre Pastinha a justificativa necessária para a elaboração de um mito de origem para a Capoeira, pois o mestre em suas buscas pela origem da arte, pensava ser esta uma mistura do batuque angolano e do candomblé dos jêjes com a dança dos caboclos da Bahia³³. A partir desse momento, começou-se a internalizar esse mito enquanto argumento para a formulação de uma gênese da Capoeira, admitindo sentido ancestral e histórico para sua formação. Essa matriz de pensamento passou a ser transmitida às gerações seguintes de capoeiristas e é cultuada até os dias de hoje.

A Capoeira Angola, tal como mestre Pastinha acreditava, era uma manifestação criada no Brasil a partir da fusão de elementos de várias expressões presentes em território brasileiro. Com a descoberta do N'golo, a Capoeira Angola passou a ser vista como uma expressão da cultura africana que se transformou acompanhando a dinâmica das relações sociais estabelecidas no Brasil e agregando outros elementos culturais, sendo modificada pela nova realidade dos africanos e de seus descendentes que encontraram estratégias para se manter ou adaptar às novas condições de vida, conforme alguns de seus princípios culturais.

Hoje o N'golo, a Zebra e suas representações preenchem o imaginário de capoeiristas, de mestres e seus discípulos, que adotam com naturalidade o mito de que a Capoeira nasceu na África e, no Brasil, vem se amadurecendo, conforme as experiências de vida de seus sujeitos e os conhecimentos adquiridos na realidade brasileira.

Apesar de estarmos diante de uma (re)configuração, ou melhor, uma atualização de uma prática ancestral, não podemos nos esquecer de que a Capoeira, de modo geral, se fez e ainda se faz através da prática de indivíduos, antes mesmo de ser registrada, - porque mal-vista, perseguida, ou exótica -, nos boletins de ocorrência, nos pincéis e penas de escritores e retratistas, e muito menos no reconhecimento de sua expressão como símbolo de identidade nacional.

³² ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e MANSA, mestre Cobra. A dança da zebra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, de Março de 2008, págs 14 à 21.

³³ Idem, ibidem.

Todo seu passado, mesmo os momentos até então inalcançados pelas investigações e pesquisas de historiadores comprometidos com a temática, traduzem para a atualidade algumas de suas permanências e suas adaptações em processos que acompanham diferentes épocas, demonstrando que há uma coerência e uma força que se organiza em torno da representação social a cada momento em que a Capoeira é praticada e enunciada.

Capítulo II

A música na roda: um espaço de representações

*A história nos engana/ escrita pelo contrário
Até diz que a abolição/ aconteceu no mês de maio
Por provar que isso é 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
Muito tempo se passou/ 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 tanta luta, colega, veio
Negro não se libertou,
Camaradinha
Mestre Moraes³⁴*

Na ladainha³⁵ de mestre Moraes, percebe-se nitidamente um discurso que propõe uma inversão na construção da memória e da história sobre a abolição da escravidão. Nesse discurso trava-se um embate entre a história transmitida, digamos, oficialmente, e a tradição oral presente nas cantigas da Capoeira Angola. Enquanto a tradição oral traz consigo indicadores de luta, pertencimento e de identificação de grupos excluídos, uma outra tradição muitas vezes escrita e reiterada, também reconhecida como história oficial, erguida sob regime de dominação, tenta canonizar determinadas fontes historiográficas, criar barreiras invisíveis e impedir o debate esclarecedor sobre outras versões possíveis dos acontecimentos históricos.

Os europeus, por deterem o monopólio da maioria dos setores responsáveis pela gestão social, tiveram a possibilidade de constituir instituições aos moldes originais da Europa e distante do acesso imediato africanos. A abordagem historiográfica durante

³⁴ Pedro Moraes Trindade é mestre de Capoeira Angola, presidente e fundador do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Um de seus discos de cantigas de Capoeira Angola, “Brincando na roda” foi indicado ao Grammy Awards de 2004 na categoria de melhor disco de música tradicional.

³⁵ As ladainhas são cantigas que precedem o jogo da Capoeira. Elas narram feitos e qualidades de capoeiristas e transmitem mensagens de diversos conteúdos aos jogadores prestes a iniciar o jogo e aos demais presentes na roda. Nesse momento não há jogo de Capoeira, os capoeiristas se posicionam acorados ao pé do berimbau e ouvem atentamente o que a cantiga tem a lhes informar. Ver: REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 47-48.

um longo período pôde assim ser considerada. A História Cultural busca trabalhar com as classes e culturas subalternas, com a intenção de romper com uma historiografia vertical, que pouco se dedica a tratar das construções coletivas, da grande massa da população e das tradições e culturas populares.

A análise da dimensão cultural abriu espaços significativos na história social, com as análises de E.P.Thompson, entre outros. Os trabalhos dos historiadores também foram enriquecidos com a contribuição de modelos da sociologia e a antropologia, que configuram a escrita da Nova História Cultural. Segundo Jim Scharpe, as práticas da história vista de baixo “mantém uma ‘aura subversiva’, e proporcionaram um campo de trabalho que nos permite conhecer muito mais, que grande parte de seus segredos, que poderiam ser conhecidos e que ainda estão encobertos por evidências inexploradas”³⁶.

Dando espaço ao discurso de mestre Moraes, podemos identificar valores e concepções que remetem à trajetória de africanos no Brasil e à atuação de sujeitos excluídos da cidadania e da historiografia, por exemplo, na reverência a heróis que lutaram “*pela causa do homem negro*” como Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares³⁷, ou no marco de 20 de novembro, dia da consciência negra, momento simbólico de celebração de uma liberdade questionável. O trecho na epígrafe demonstra uma situação de conflito, ao levar em consideração a realidade social e as condições de vida de parte da população brasileira que é descendente dos povos africanos.

Constituindo no Brasil uma massa populacional bastante heterogênea do ponto de vista cultural, os africanos, por não serem incluídos pelas instituições “oficiais”, passaram a constituir suas próprias, tendo como subsídio as relações pessoais e as culturas vindas da África, adotando estratégias que possibilitassem sua sobrevivência social e cultural.

Na medida em que a interação entre os indivíduos e grupos sociais se estreitava o surgimento de novas formas e práticas culturais eclodiam na sociedade brasileira. De um modo geral, a cultura que se formava vinha da (re)elaboração de elementos herdados de um passado africano, juntamente com outros adquiridos no Brasil, que se fundiram e prosperaram.

O processo de construção de uma cultura coloca em conflito permanências e transformações, usos e desusos, que através do filtro da experiência dos seus sujeitos só

³⁶ SCHARPE, Jim. A História vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História. Novas Perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992, págs. 39-62.

³⁷ Ver: MOURA, Clovis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 8º. ed., 1994.

se concretiza pela prática. Por se constituir no período de escravidão, por ser uma prática de escravos, e por ser uma representação da luta de africanos contra a negligência do sistema civil brasileiro, que produzia exclusão e criava barreiras para sua mobilidade, promoção e ascensão social, a Capoeira, através da sua constante atividade no meio social, criou condições para se legitimar. Assim, incorporando na sua prática a música, enquanto mecanismo de diálogo com a expressão corporal, a Capoeira começou a se organizar. A música passou a revelar, através de gestos, da cadência e ritmos, alguns signos básicos orientadores do movimento e, através das cantigas, as narrativas que dão coerência e justificam sua presença no meio social.

A música na Capoeira Angola aparentemente é o elemento complementar à dança, porém, ao analisarmos suas diversas funções no ritual, ela revela uma complexa relação, não apenas, com a questão sonora e seu envolvimento com os movimentos da luta, também como elemento de orientação, (re)significação de sua totalidade, integrando-a de maneira espontânea às reflexões sobre a realidade dos capoeiristas e sobre a condição humana em geral.

Colocadas essas premissas, buscaremos entender a Capoeira Angola como prática que não pode ser dissociada de sua música, e que ganha nova configuração estética e semântica através de uma incorporação e organização de elementos sonoros diversos. Utilizaremos a etnomusicologia como método de análise antropológica sobre as questões ligadas à música. Todavia, ainda que essa disciplina adote conteúdos da musicologia, não pretendemos traduzir a linguagem musical da Capoeira Angola para uma linguagem escrita, clássica ou ocidental, pois estamos mais interessados nas relações que a constituem e nas concepções musicais culturalmente construídas em torno daquela prática.

2.1 - O sentido musical: reverberações transatlânticas

Assim como observamos no primeiro capítulo, a comparação de determinadas expressões culturais autóctones de africanos que se transferiram, de maneira forçada, para outra realidade social nas Américas, nos interessa não apenas para podermos identificar as permanências e as transformações aparentes ou implícitas dessas práticas culturais, mas também para entendermos algumas estratégias utilizadas por esses povos para sobreviver, atravessar os vários tempos da história e proporcionar aos protagonistas de um novo momento da cultura africana o acesso às fontes e informações necessárias para o reconhecimento de seus valores e de sua identidade. Afinal, como observa Geertz, são os sistemas de significação que dão forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas³⁸.

A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que ela admite nessa interação é o ponto por meio do qual buscaremos entender a concepção musical de matriz africana enquanto catalisador no processo de (re)agrupamento de diversos elementos culturais africanos dispersos na sociedade sob o regime de escravidão, e de (re)significação e construção de um novo formato para a expressão dessa concepção musical no interior do ritual da Capoeira Angola.

A música, como consequência da manipulação e organização de sons, meio de comunicação e de construção de sentidos para a transmissão de uma mensagem, e a musicalidade, como mecanismo sensível, que caracteriza e identifica a produção musical de determinada cultura através do modo pelo qual ela é produzida, tornaram-se fundamentais para a perpetuação das fontes cognitivas africanas encontradas no ritual da Capoeira Angola e para a (re)organização de outras práticas elaboradas no Brasil, sejam elas de cunho religioso ou festivo, ou até mesmo, como elemento de puro entretenimento e diversão.

Por sabermos que, em relação aos africanos vindos para o Brasil na condição de escravos, não é possível identificar definições precisas quanto à região de origem, e que se aglutinavam nos portos de Angola e Benguela uma infinidade de cativos de diferentes etnias africanas, buscaremos analisar a produção e o sentido musical dos povos subsaarianos, macro-região fornecedora de grande parte da mão-de-obra escrava que desembocou no Brasil. Essa análise é um esforço de aproximar e estabelecer

³⁸ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d, pág. 37.

algumas relações entre a música produzida nessa região e a música presente no ritual da Capoeira Angola.

A música da região subsaariana não se encontra dissociada da realidade social de seus povos, é uma manifestação total, que abrange a dança, a gestualidade, a dramatização, além de se envolver intrinsecamente com diversos momentos da vida, como o nascimento, os ritos de iniciação e passagem, as épocas de colheita, as comemorações festivas, a religião e a morte. A música, nesses povos, é uma expressão do comportamento humano, mesmo quando se utilizam de objetos e formas musicais, como instrumentos e repertórios vocais, para a simples diversão e entretenimento da comunidade e de seus indivíduos em particular³⁹.

Em muitos povos da África subsaariana, a fabricação de instrumentos, a performance vocal e o repertório instrumental, considerados um patrimônio da comunidade, uma herança e uma tradição coletiva, um bem deixado pelos ancestrais, eram e são até hoje prerrogativas de certos grupos ou castas, responsáveis por práticas especializadas que são transmitidas por profissionais aos aspirantes ou designados. Para uns uma pessoa já nasce músico, para outros ela se torna um⁴⁰.

Castas de músicos como os *griots*, cantores de baladas, responsáveis pela transmissão da história de seu povo, dos mitos cosmogônicos, das lendas e provérbios ancestrais, considerados especialistas em suas comunidades e povos vizinhos, são indivíduos que se dedicam completamente ao fazer musical. Por estarem responsabilizados pela preservação da tradição histórica de seu povo, a música para esses sujeitos, além de assumir um sentido histórico e social, é o campo onde se erguem sentidos míticos e ontológicos que organizam a existência de sua comunidade, e a oralidade se torna o veículo privilegiado de sua difusão⁴¹.

Na Capoeira Angola, todos são músicos. Não há papeis exclusivos, já que se aprende a atuar em todos os campos do ritual. A hierarquia não é condição para seu bom desenvolvimento, mas, sim, o domínio de seus indivíduos sobre os elementos que compõem o ritual.

Inegável é o valor da música nas sociedades africanas, seu papel social rege outros fatores de extrema importância que conduzem seus indivíduos à coesão

³⁹ Ver: D'AMICO, Leonardo. **Africa Folk Music**. Atlas, Book, Vol. 1, Firenze, 1997.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹ VANSINA, J. "A tradição oral e sua metodologia." In: História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980, p. 158.

organizada de suas práticas e costumes, ou seja, organizam sua cultura. Porém, o significado da música não está apenas na sua inserção nas práticas sociais de acordo com suas especificidades, mas também no modo como se expressa a música.

Vindos de uma tradição percussiva, em que o ritmo é o componente fundamental para se mexer o corpo, os africanos subvertem as concepções ocidentais de música dando a ela outra configuração não apenas ética, mas também estética.

A questão rítmica na música africana carrega peculiaridades e padrões incomuns, em comparação aos padrões estabelecidos pela música européia, que dão à sua execução uma estética particular e complexa. A partir dessa peculiaridade rítmica e de novas concepções harmônicas inventadas e incorporadas aos instrumentos europeus, como piano, instrumentos de sopro, violão e etc., é visível o processo histórico de inclusão social de vários músicos negros nas Américas através de sua própria maneira de se fazer música.

O *jazz* norte-americano, como um desdobramento do *blues*, o *choro* brasileiro e posteriormente o *samba* são, inquestionavelmente, um advento dessa concepção musical de afro-descendentes em diálogo com a realidade social que viveram. Ao adquirirem consciência das convenções harmônicas e melódicas européias e dos modos de construção musical que diferiam de uma concepção total, forjando outra forma de entretenimento e apreciação, os negros fundiram sua criatividade rítmica com o conhecimento dos saberes musicais europeus, criando novas possibilidades de se conceber e integrar com sua própria música às diversas práticas sociais, passando a serem reconhecidos como músicos de nível e qualidades únicas.

A interação musical entre os instrumentos e músicos que compõem uma manifestação de matriz africana está no entrecruzamento de várias maneiras de se executar ritmos. Conjugam-se sucessões e superposições rítmicas associadas com improvisos e variações de uma estrutura internalizada pelos músicos, mas que lhes permite liberdade interpretativa. A poliritmia e a polimetria são conceitos singulares na música praticada por afro-descendentes, que nela imprimem uma ampla variedade de combinações. Esses conceitos, quando aplicados no ritual de Capoeira Angola, possibilitam aos jogadores uma gama de sugestões ao movimento, imprimindo dinâmicas multilíneas e polimórficas ao jogo.

Dentre os povos de língua bantu⁴² o termo *ngoma* significa tambor, mas também pode significar o ato de tocar, cantar e dançar. Assim como na Capoeira Angola a música e a expressão dos corpos são freqüentemente correlacionadas, dentro do ritual, são tratadas como singularidades indivisíveis e complementares entre si, que constituem em conjunto com outros elementos sua totalidade, na qual a música atiza o movimento, e os gestos produzem intenções em comunicação dialógica com os músicos, que são reproduzidos através dos sons.

A música na Capoeira Angola, de um modo geral, estabelece uma interação, mesmo que de maneira subjetiva, entre os músicos, enquanto responsáveis pela condução do ritual, e as demais pessoas, jogadores e espectadores, enquanto receptores dos estímulos sonoros. O cantador, quase sempre um mestre ou capoeirista experiente, é o indivíduo responsável pela coordenação e desempenho do ritual. Acompanhado pelos demais músicos, o cantador cria a interação entre a música e os jogadores, dispostos no centro do círculo. Essa interação acaba sendo entendida, pelos seus praticantes bem informados, como um diálogo entre o som e o corpo, estabelecendo dinâmicas variadas sugeridas por ambas as partes. A música dita a cadência do jogo e o jogo a realimenta com seu vigor sinuoso.

A música traz para dentro do ritual de Capoeira Angola elementos variados, que compõem atmosferas diversas, reveladoras do cenário cultural, histórico e social de afro-descendentes. Relevos de conteúdo prático tornam o ritual útil às experiências de vida dos capoeiristas e vice versa.

A transmissão do conhecimento musical, assim como vários outros saberes de matriz africana, se dá mediante a observação, a imitação e a experiência social. É com a participação em eventos que envolvem a música que se aprende a ser músico. Podemos apontar esse aspecto como uma tradição musical da cultura africana que se perpetuou e se estendeu às tradições forjadas no Brasil por africanos e ou afro-descendentes.

Segundo o historiador africano Amadou Hampâté Bâ, o conhecimento africano é um conhecimento global, um conhecimento vivo. Ao contrário da educação “moderna”, colonial e colonialista, onde “o papel substituiu a palavra”, a tradição transmitida oralmente é precisa e rigorosa e, nela, a “palavra compromete o homem, a palavra é o homem”. Assim, a iniciação só pode se dar “de boca perfumada a ouvido dócil e limpo”

⁴² Tronco lingüístico predominante nas proximidades de Angola.

(ou seja, inteiramente receptivo) e tanto a palavra como o gesto ancestral fundamentam o segredo de uma identidade profunda⁴³.

Na Capoeira Angola, isso é visivelmente observado. Para se tornar um músico em um ritual de Capoeira Angola é necessário adquirir algumas habilidades musicais obtidas através de um processo gradativo de prática vocal e instrumental. As respostas dos coros com entonação e projeção vocal adequados são os primeiros passos para se iniciar em um ritual de Capoeira Angola. A observação das respostas dos demais participantes e do canto principal entoado pelo cantador colabora para a concentração necessária ao aprendizado vocal e entendimento dos assuntos tratados pela música da Capoeira Angola. Em seguida o aprendizado instrumental parte do conhecimento rítmico dos instrumentos mais simples, como é o caso do reco-reco e do agogô, até o conhecimento geral e total do ritual e sua música.

Muitos grupos de Capoeira Angola, atualmente, adotam dentro do seu período de treinamento um horário reservado para o ensino das concepções musicais afro-descendentes e dos padrões rítmicos e de execução dos instrumentos presentes no ritual de Capoeira Angola. Mas é no momento ritual que se observam e se reproduzem os ensinamentos apreendidos nos treinamentos. O ato de colocar em prática o que se aprende é vivenciar a experiência coletiva do ritual e fazer dele seu domínio, é falar a mesma linguagem e compreender suas insinuações, é integrar-se em relação a suas habilidades inseparavelmente da experiência coletiva.

Nesse sentido Alan P. Merriam corrobora:

“(...) a música é um meio de interação social, o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual, sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduos e grupos.”⁴⁴

Podemos, assim, admitir os toques, termo de acepção larga no campo musical, mas que na Capoeira Angola serve para definir padrões rítmicos que se repetem constantemente em determinados momentos do ritual, dentro dessa possibilidade de

⁴³ HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980, pág. 217.

⁴⁴ MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Northwestern University Press, 1964. In: PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

construção simbólica, pois a variação desses padrões rítmicos implica um sentido diferente expresso pelo ritmo que o antecede.

A música passa a transmitir e/ou traduzir certas mensagens e intenções através de gestos, sinais e significados, que dizem respeito apenas aos profundos entendedores de seus sentidos. Os veículos de sua comunicação transcendem o verbal e se hospedam em patamares simbólicos, que permitem seu reconhecimento individual mediante mecanismos de identificação coletiva.

Um exemplo de construção simbólica através da música é o ‘toque de aviso’ por muitos conhecido como cavalaria. Esse toque, nos períodos de altíssima repressão contra os capoeiristas, servia para alertá-los da aproximação da polícia montada. O toque reproduz nitidamente o trotar dos cavalos, código reconhecido apenas pelos indivíduos que realizavam atividades ilícitas ou não aceitas pelas autoridades e órgãos públicos⁴⁵.

Tiago de Oliveira Pinto diz que “(...) a música atua como processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.”⁴⁶

Sendo assim:

“(...) todas as atividades musicais e seus ensejos circunstanciais, suas funções estabelecidas dentro de uma comunidade ou grupo social maior, são tratadas (pela etnomusicologia) em uma perspectiva processual do acontecimento cultural”.⁴⁷

A etnomusicologia, tomada nesse trabalho como disciplina complementar aos estudos históricos, colabora de maneira adequada com a história cultural, ao tratar a atividade musical dentro do ambiente cultural de uma comunidade ou grupo definido enquanto engrenagem de um processo maior, que é a formação e desenvolvimento da cultura em seus diversos momentos históricos e o entendimento de seus múltiplos significados e sentidos.

As mensagens na Capoeira Angola, sejam elas verbais ou não-verbais, são significados e/ou significantes léxicos, sintáticos e simbólicos, em que os protagonistas

⁴⁵ REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 35.

⁴⁶ PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n° 1.

⁴⁷ Idem, ibidem.

do ritual da Capoeira Angola constroem grandezas subseqüentes, por exemplo, cuidam de incluir questões religiosas, reverenciar algum mestre já falecido, tecer comentários sobre o jogo, exaltar a participação dos jogadores, relatar acontecimentos históricos. Trata-se, enfim, de um veículo criador, produtor e reproduzidor de símbolos e significados, emitidos através da música, que são reconhecidos apenas pelos entendedores do ritual e por indivíduos que compartilham daquela mesma realidade social e cultural.

O sentido musical africano serviu perfeitamente aos interesses dos praticantes da Capoeira Angola e colaborou para a perpetuação de uma prática cultural. A partir do momento em que seus praticantes revelam seus pensamentos e necessidades, seus anseios e indignações por meio dessa representação simbólica, cria-se também uma fronteira de sentidos, uma espécie de uma blindagem em relação às intenções do ritual, um código e um território cultural em que só as pessoas que comungam dos mesmos interesses podem compreender o que esses símbolos querem dizer.

2.2 - A roda: ritualizando uma prática marginal

A Capoeira Angola, como abordamos nas discussões tecidas até o momento neste trabalho, é também um movimento da cultura afro-descendente de resistência aos “avanços” do processo de modernização da Capoeira, tal como foi concebido pela Capoeira Regional na primeira metade do século XX. Aquela veio se configurando como uma prática cultural brasileira a partir de um processo simultâneo de re-significação de elementos da cultura africana, em meio às perspectivas de construção de uma cultura afro-descendente e/ou afro-brasileira.

Determinadas circunstâncias acabaram por colocar em condições semelhantes indivíduos e suas particularidades, criando relações de identificação entre eles e possibilitando o surgimento de padrões de comportamento e conduta, que proporcionam mecanismos de interação social.

Com efeito, a Capoeira Angola pode ser encarada como um desses mecanismos de interação social, que refletem um diálogo e a relação de indivíduos de um determinado grupo através de uma prática social.

O processo pelo qual a Capoeira Angola tornou-se um lugar privilegiado para o exercício de experiências e práticas, de compartilhamento de sensações e elaboração de discursos, é objeto da análise dessa modalidade de Capoeira que, tomando uma outra direção em relação à Capoeira Regional, parece ter voltado para uma vertente da tradição africana que reuniu um conjunto significativo de atividades e traços culturais baseados em transformações, criações, mas também em recuperações e permanências, que culminaram na formação de um ritual híbrido.

Mediante o uso e apropriação de elementos diversos e da reação dos seus sujeitos a dados estímulos, como por exemplo, a discriminação, a repressão, a tortura e o aprisionamento, a Capoeira Angola fez arte, música e dança, fez de seu divertimento, sua luta. Ou, por outro lado, de sua luta, fez também seu divertimento e arte.

Após a legalização da Capoeira⁴⁸, sua prática saiu das ruas e redutos marginalizados e se fixou em locais “higienizados” disponibilizados para seu exercício e treinamento. Vários mestres desenvolveram métodos particulares para se transmitir os conhecimentos sobre a arte. Mas, mesmo diante de uma situação de diversificação dos

⁴⁸ Ver: AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira?** São Paulo, Brasiliense, 1983, págs. 64-3. In: LIMA, Roberto Kant, e LIMA, Magali Alonso. **Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano.** Revista de Antropologia. São Paulo, USP, nº. 34, págs. 155-165.

modelos e maneiras de se transmitir e praticar a Capoeira, muitas congruências foram mantidas, dentre elas a roda, momento maior da capoeiragem.

Toda a tradição transmitida pelos mestres antigos aos seus alunos, as construções simbólicas e históricas, o sentido musical e corporal, as referências étnicas e culturais, a interpretação de uma realidade adversa através do compartilhamento de interações sociais e atividades que identificam um grupo estão presentes e são expressas no momento da roda.

Na roda de Capoeira Angola, encontramos diluídos em diferentes maneiras um panorama geral das experiências de africanos e seus descendentes, de capoeiristas e sua ótica, dentro das relações sociais estabelecidas na realidade brasileira.

A busca cada vez maior por mecanismos que representassem os anseios de determinados grupos coletivos da população brasileira impulsionou a organização da Capoeira, no caso aqui analisado, a Angola, enquanto um sistema social organizado e organizador, com regras pré-estabelecidas, que acabou por ganhar também uma função de porta-voz das inquietudes e vontades dos capoeiristas e seus cúmplices.

Assim, a roda de Capoeira Angola é um momento complexo de expressão da cultura afro-brasileira. Um círculo é formado, músicos compõem sua *orquestra* ou *bateria* que orienta os jogadores ao centro. As regras são compreendidas através dos ensinamentos transmitidos pelo mestre ou capoeiristas mais experientes. O aprendizado complementar é fruto da observação atenta dos menos experientes no momento da roda. Ao se desenvolver, a roda de Capoeira Angola se consagra como momento máximo de um ensinamento e de seus praticantes. Apenas iniciados e capoeiristas conseguem compreender do que se trata aquele círculo e a simbologia da ritualística. Ainda que suas regras se apresentem indecifráveis aos olhos dos espectadores, esses reconhecem um mesmo padrão de comportamento a todos os participantes da roda.

Segundo Macedo:

“A expressão Capoeira ritual só existe na medida em que junto com o jogo, composto de movimentos físicos e da *bateria* ou *orquestra*, isto é, dos instrumentos musicais, principalmente o berimbau, exista uma gama de elementos simbólicos que consiga evidenciar preceitos, fundamentos e regras que venham apresentando uma certa permanência ao longo dos anos. Na Capoeira, destacamos aqueles que permitam a visualização de

elementos, místicos ou não, que a aproximam de antigas práticas ritual, a louvação e o respeito aos ancestrais.”⁴⁹

Essas permanências citadas por Macedo são construções históricas que dão significado à prática e suas aplicações com sentidos diversos, e em momentos específicos desse processo de configuração. A Capoeira passa a se organizar e a criar formas permanentes para seu exercício a partir do reconhecimento de determinados tipos de comportamento que são dinamizados coletivamente pelas mesmas condições e experiências sociais, por uma identificação de grupo, pelo compartilhamento de uma mesma prática disciplinada e principalmente pela transmissão de um repertório de contornos estéticos que identificam e são identificados pelos praticantes.

A Capoeira Angola vem de um processo de transformação da Capoeira de rua presente no século XIX. Apontando permanências que se mantêm e se renovam na sua prática, podemos orientar nosso raciocínio no sentido de compreender a apropriação de determinados elementos e como eles são conduzidos através da prática da luta e de que maneira ou por quais motivos ela veio se modificando até chegar aos padrões vistos atualmente. Adotamos a música e a concepção musical africana e/ou afro-descendente como plataforma, efeito e ferramenta para os desdobramentos desse processo.

Por se tratar, em seus primeiros registros, de uma prática de rua, a Capoeira, enquanto meio de expressão gerado a partir de matrizes culturais africanas, sofreu grande repressão policial, dificultando sua manifestação em público e sua afirmação no ambiente social. Sendo assim, não havia momento específico para seu exercício, onde se reunissem dois ou mais conhecedores da arte, poderia se desenrolar um jogo.

Os padrões estruturais para o momento do jogo parecem ser construções do século XX, embora possamos perceber algumas pinturas do século XIX que retratam elementos dispersos que se aglutinaram e ganharam significado funcional no universo da Capoeira. Por exemplo, em 1835 o viajante alemão J. Moritz Rugendas⁵⁰ registrou uma cena entre negros da Bahia chamando-a de *jogar capoeira*, ou *la danse de la guerre*, a qual se trata claramente da prática da Capoeira, porém, na imagem, ela aparece acompanhada musicalmente apenas por um tambor ou atabaque.

⁴⁹ MACEDO, Ana Paula R. **As Poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e Religiosidade**. Tese de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia-MG, 2004, pág. 29.

⁵⁰ Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou pelo Brasil registrando seus povos e costumes.

Fig. 2⁵¹

Outro artista, o inglês Augustus Earle, em *Negros lutando*, registrou, em 1822, o jogo da Capoeira sob o olhar repressor de um membro da guarda imperial. Nessa aquarela não há a presença de nenhum instrumento musical acompanhando o jogo.

Fig. 3⁵²

⁵¹ **Dança da Guerra.** RUGENDAS, J. 1849.

⁵² **Negros lutando.** EARLE, A. 1822.

Esses registros nos levam a crer que a prática da Capoeira no século XIX, a princípio, pode ter prescindido de instrumentos musicais ou de qualquer tipo de organização estrutural que lhe imprimisse padrões e regras pré-estabelecidas.

Cabe-nos aqui apontar a ginga, a disposição dos corpos, determinados golpes desferidos contra os adversários ou parceiros de jogo, como elementos de identificação do exercício da Capoeira. Os instrumentos musicais que atualmente carregam íntima relação com o ato de jogar a Capoeira, naquela época talvez não tivessem o papel importante e central, nem caracterizassem o jogo fundamentalmente como fazem hoje. A princípio, o que definiria a prática da Capoeira seria sua movimentação estilizada, pois a luta em forma de dança, ou vice-versa, são características únicas que remetem a ela, podendo ser interpretada como uma reação do corpo dos africanos e/ou afro-descendentes contra a hostilidade dos órgãos repressores, que acabaram por denotar a inserção de seus praticantes no espaço sócio-cultural brasileiro, mesmo que através de uma prática marginal.

Se a permanência de instrumentos musicais, de fundamentos metodológicos e regras pré-estabelecidas podem condicionar fatores ritualísticos, o corpo e o movimento são os responsáveis pela coesão da linguagem e por se atribuir sentido prático aos demais elementos dentro do universo da Capoeira.

Com relação aos instrumentos musicais de origem africana ou não que hoje compõem a orquestra ou bateria da Capoeira Angola, muitos deles tinham suas funções bem definidas em contextos sócio-culturais outros. Quando esses instrumentos passaram a ser reconstruídos no Brasil, admitindo texturas sonoras e muitas vezes formatos diversificados, por serem adaptações feitas com materiais diferentes dos encontrados em seus locais de origem, estes ganhavam gradativamente espaços importantes no novo contexto social e foram sendo incorporados às novas práticas culturais à medida que essas foram sendo re-configuradas.

Jean Baptiste Debret⁵³, em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, obra de 1834, mostra um negro cego tocando um arco musical que apresenta indiscutíveis semelhanças com o berimbau. Henry Chamberlain⁵⁴, em 1819, também retrata a presença do arco musical em sua aquarela *Quitandeira da Lapa*, em que um carregador

⁵³ Jean Baptiste Debret, fundador da academia de Arte e Ofícios no Rio de Janeiro, onde lecionou pintura. Documentou aspectos da sociedade brasileira em documentou *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

⁵⁴ John Henry Chamberlain, pintor de origem britânica que em expedição ao Brasil no início do século XIX retratou cenas da vida cotidiana do Rio de Janeiro.

de frutas ou legumes, supostamente, chama a atenção das pessoas através do som do instrumento.



Fig. 4⁵⁵



Fig. 5⁵⁶

⁵⁵ **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** DEBRET, J. 1834.

⁵⁶ **Quitandeira da Lapa.** CHAMBERLEIN, John Henry. Acervo MASP, São Paulo – SP, 1827.

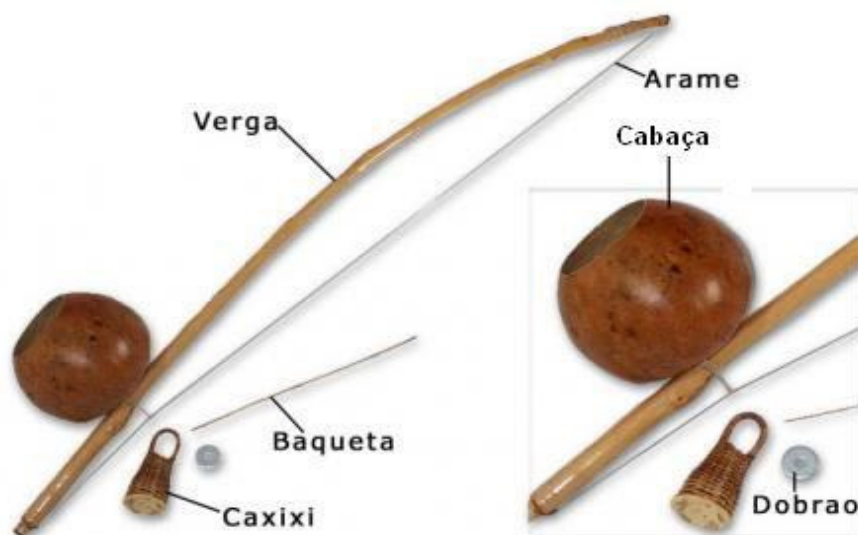


Fig. 6⁵⁷

Pelo fato de que talvez fosse desconhecido o arco musical fora do ambiente da Bahia, muitos pesquisadores admitem que a sobrevivência e difusão do berimbau se devem a sua íntima associação como a prática da Capoeira.

“O berimbau é um arco musical mono-heterocórdio, isto é, a única corda é feita de material diferente daquele do arco. Possui caixa de ressonância, em geral um cabaça aberta atada ao arco por barbante que funciona com laço de afinação.”⁵⁸

A Capoeira Angola retrata o berimbau da seguinte maneira:

“Eu vou ler o BE-A-BÁ/ BE-A-BÁ do berimbau/ A cabaça e o arame/ E um pedaço de pau/ O dobrão e o caxixi, colega véi/ Aí está o berimbau/ Berimbau é um instrumento/ Que toca numa corda só/ Vai tocar São Bento Grande/ Toca Angola em tom maior/ Agora acabei de crer/ Berimbau é o maior, camaradinha”⁵⁹

⁵⁷ Ilustração extraída do site <http://www.portalventrelivre.com/?tag=historias-de-capoeira>. Acessado em 28/11/2009.

⁵⁸ PINTO, Tiago de Oliveira. **Documento Sonoro do Folclore Brasileiro. Vol. V. Berimbau e Capoeira/BA**. Funarte, Rio de Janeiro - RJ, 1988.

⁵⁹ MESTRE PASTINHA. **Eternamente**. CD. s/d.

Atualmente, todavia, não se admite a roda ou ritual de Capoeira sem a presença do berimbau. Como em outros momentos havíamos apontado a Capoeira Angola como manifestação que busca a valorização de aspectos culturais africanos, em contrapartida à modernização da Capoeira do século XIX, pela Luta Regional Baiana criada por mestre Bimba, as questões ligadas à música no ritual apresentam-se como essenciais para entendermos esse processo de diferenciação.

Não sabemos o momento e os motivos que levaram o berimbau a se integrar a prática da Capoeira, mas o processo de re-configuração cultural dos africanos e/ou afro-descendentes no Brasil acolheu da maneira generosa o instrumento e o elevou em nível de excelência dentro do ritual.

Quando se apresenta o berimbau, logo vem sua imagem associada ao jogo da Capoeira. O instrumento se tornou seu símbolo. Antigamente só se identificava a Capoeira pelo movimento, hoje podemos identificar diversos símbolos que a evocam, por exemplo, podemos reconhecer pelas vestimentas e pelo caminhar achocalhado os sujeitos que a praticam. Por esses traços, o momento ritual logo pode ser facilmente apontado, reconhecido e identificado em vários redutos do país e também fora dele: é roda de Capoeira.

A música para nós é a plataforma na qual se edificam os argumentos verbais e os motivos subjacentes para a Capoeira Angola estabelecer sentido para sua existência nos dias de hoje. Os significados históricos e sociais, a maneira afro-descendente de se organizar sons e deles constituir traços de identidade serviram para contextualizar sua realidade social. No momento estamos preocupados em pontuar alguns elementos que se cristalizaram no interior da roda de Capoeira Angola e entender o processo pelo qual ela se configura dessa maneira atualmente.

A maioria dos grupos de Capoeira Angola, no momento da roda, utilizam três berimbaus com afinações diferentes, que são indispensáveis à composição do ritual. Esses berimbaus são acompanhados por um ou dois pandeiros, dependendo da escola do mestre que coordena a roda, além de um agogô, um reco-reco e um atabaque.

Fig. 7⁶⁰Fig. 8⁶¹

⁶⁰ Bateria feminina em Encontro de Capoeira Angola em São Carlos – SP. Imagem extraída do site <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/>. Acessado em 28/11/2009.

⁶¹ Roda de Capoeira Angola em Campinas – São Paulo. Imagem extraída do site <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/>. Acessado em 28/11/2009.

Em outro momento do percurso histórico da Capoeira Angola, podemos observar formações diferentes de sua orquestra ou bateria. Essa suposta desorganização, ou a falta de maiores cuidados com o momento da roda, pode-se atribuir como traço ou resquício de um contexto de marginalidade, em que os capoeiristas se reuniam de maneira espontânea e despreocupada em locais públicos para a prática da capoeiragem.



Fig. 9⁶²

⁶² VERGER, Pierre. **Bahia África Bahia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1946.



Fig. 10⁶³

Talvez seja por isso que conseguimos verificar a presença de outros instrumentos, que hoje já não costumam mais fazer parte do ritual, compondo a orquestra como conjunto de instrumentos diferentes dos que embalam a Capoeira Angola atualmente. Pelo fato da Capoeira inicialmente ocupar os espaços públicos e não se prestar a regras pré-estabelecidas, acreditamos que ela tenha permitido um fluxo indiscriminado de uma variedade de instrumentos musicais em seus momentos de exibição.

Em suas pesquisas, acerca da Capoeira Angola, Rego, sobre esse aspecto,

“(...) conseguiu apurar de capoeiristas antigos, que o acompanhamento musical da Capoeira, desde os primórdios até nossos dias, já foi feito pelo berimbau, pandeiro, adufe, atabaque, ganzá ou reco-reco, caxixi e agogô.”⁶⁴

O *adufe*, instrumento de procedência mourisca, do ponto de vista de uma abordagem contemporânea, parece ter perdido completamente seu prestígio dentro da

⁶³ MOURA, J. Acervo, 1968.

⁶⁴ REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 70.

Capoeira e em outras manifestações culturais, pois é muito pouco visto e muito menos utilizado, sendo muitas vezes substituído pelo próprio pandeiro.

O *ganzá* ou simplesmente chocalho é muito observado em manifestações da cultura nordestina, porém na roda da Capoeira Angola teve seu papel sucumbido e talvez traduzido ou tomado pela presença do reco-reco.

Impressionante é a participação da viola, instrumento de cordas utilizado pelos trovadores, nos momentos de roda evidenciados pelos capoeiristas.

“A presença da viola, no relato de Vianna, indica o lúdico, porém o seu desaparecimento do interior da roda requer investigação e reflexões. Segundo o depoimento do mestre Boca Rica, pelo preconceito que se tinha para com a Capoeira, esses trovadores foram se afastando e procurando espaços mais distintos para se apresentar.”⁶⁵

À medida que a Capoeira Angola foi se transformando ao longo do tempo, excluindo alguns instrumentos e incorporando outros de maneira definitiva, ela passou a constituir um padrão estético que se particulariza no momento da roda, distinguindo-se definitivamente da formação instrumental da Capoeira Regional.

O atabaque, que em várias outras manifestações culturais afro-descendentes, como o afoxé e o candomblé adquiriu papel essencial, na Capoeira Angola assumiu um papel secundário acompanhando as dinâmicas coordenadas pelos berimbaus. A marcação precisa do atabaque, entretanto, cumpre o papel de sustentação básica para que os berimbaus possam dialogar com os jogadores no centro da roda através de variações rítmicas, improvisos e intensidades diferentes.

Observando que várias manifestações culturais afro-descendentes utilizam tambores como principais instrumentos de sua música, muitas vezes sendo reconhecidos como instrumentos sagrados, por que na Capoeira Angola isso não acontece? Por que o atabaque assume papel secundário?

A princípio, quando o acompanhamento musical vem se tornando indispensável ao jogo da Capoeira, a ausência do atabaque pode ser nitidamente constatada. Um dos possíveis motivos para tentarmos especular sobre essas indagações é o fato do atabaque, assim como a Capoeira, ter sofrido bastante com as muitas formas de repressão,

⁶⁵ MACEDO, Ana Paula R. **As Poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e Religiosidade**. Tese de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia-MG, 2004, pág. 32

inclusive a repressão policial, que impedia sua manipulação em locais públicos, levando seus donos e praticantes a escondê-los e tocá-los em lugares íntimos, para evitar maiores transtornos. Acompanhando a abordagem de Macedo, seria importante lembrar que

“Aglomerações de negros, com caráter festivo ou não, com a presença de atabaques ou outros tipos de tambores, muitas vezes foram interpretadas como conspirações e organizações de revoltas contra a ordem dominante”⁶⁶

Por outro lado, a própria autora é quem percebe uma mudança no imaginário acerca das populações africanas e afro-brasileiras na sociedade brasileira. Para ela, somente em outro momento,

“(...) quando as expressões culturais afro-brasileiras ocupavam um outro lugar no imaginário social, representando valores morais que oscilavam entre o exótico, a profundidade mística e a inferioridade cultural, o atabaque e o agogô já compunham a bateria da Capoeira”⁶⁷

A perseguição ao uso do atabaque e a elevação do berimbau como instrumento de maior representatividade e prestígio na roda de Capoeira evidencia, portanto, uma forma de repressão sofrida pelos praticantes dos ritos de origem escrava e influência africana. Essa mudança também nos mostra que não é a questão material que qualifica o ritual e provoca a interação entre a música e os jogadores, são construções coletivas que edificam estruturas sensíveis que reconhecem esse ou aquele instrumento como portador de sentidos e significados para a realização e cumprimento de determinados pré-requisitos no transcorrer do ritual. Portanto, não se trata do instrumento em si, mas sim dos valores a ele atribuídos.

Quando o atabaque começava a se popularizar e ser melhor aceito, ou menos perseguido pela sociedade envolvente, como parte do universo da Capoeira, o berimbau já havia assumido seu lugar de excelência, tornando-se quase impossível pensar uma reconfiguração da Capoeira Angola que admitisse o atabaque como seu principal instrumento.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, pág. 50.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, pág. 50.

A influência recíproca entre os mestres e as práticas de Capoeira Angola, os mesmo lugares, sendo freqüentados para as rodas de Capoeira na rua, bem como o compartilhamento de condições sociais comuns contribuíram para a constituição de um padrão geral, não só na composição e função dos instrumentos da bateria, como também nas regras aplicadas dentro do ritual.

Esse padrão generalizado apresenta algumas particularidades atribuídas aos mestres e suas metodologias de ensino da arte da capoeiragem, o que de maneira alguma os impede de dividirem os espaços e compartilharem as linguagens e as sensações de uma mesma roda de Capoeira.

Trataremos, no próximo capítulo, da importância do berimbau na orientação dos capoeiristas na roda e dos conteúdos diversos abordados nas cantigas entoadas para o jogo ou não, servindo-se da Capoeira enquanto discurso que revela os vários momentos e experiências vivenciadas pelos seus praticantes: observaremos a operação de uma meta-linguagem que está para além do sentido ritual, que reflete sobre o mundo, e cria elementos e valores – tais como o conhecimento, o sentimento de pertencimento e a autenticidade - necessários à inserção e à legitimidade de indivíduos no ambiente social.

Capítulo III

“Olha o berimbau”: orientação e conduta na Capoeira Angola

*Eu não sei o que fazer/ Para viver nesse mundo/
Se andar limpo é malandro/ Se andá sujo é imundo
Mundo atrapalhado/ Além de tudo enganoso
Se comê pouco é mesquinho/ Se comê muito é guloso
Se cunversa é faladô, aí meu Deus/ Se num cunversa é manhoso
Se guie pelo mundo/ O mundo que te ensina
Quando apanha é covarde/ Quando mata é assassino
Camaradinha⁶⁸*

A Capoeira Angola, em todos os seus domínios, está intimamente atrelada a valores e concepções de indivíduos afro-descendentes concebidos mediante a sua relação em conjunto com a realidade brasileira. A Capoeira Angola é uma das vozes de excluídos, é uma expressão que faz do mundo um círculo musical, onde esses sujeitos sociais, em ponto de ebulição, aquecem suas relações coletivas. Mundo esse que oprime, mas que também oferece recursos para se alcançar o conhecimento. Um mundo ambíguo, assim como é a Capoeira Angola.

Ao mesmo tempo em que o mundo é representado e submetido ao universo da roda, os indivíduos que a conduzem ganham autenticidade e se projetam como portadores de uma identidade que remete a uma posição na sociedade e a seu reconhecimento nela.

A música, os jogadores e as cantigas são os pilares fundamentais para a plena realização do momento ritual da Capoeira Angola. Criando relações de concomitância e complementaridade, esses pilares dão amplitude e complexidade ao ritual. Neste capítulo, buscaremos analisar aspectos desses elementos, a fim de desvendar os interiores desse momento especial na prática da Capoeira Angola.

Como tratamos no capítulo anterior, o processo de ritualização da Capoeira Angola pode ser medido e avaliado através da apuração da permanência de alguns aspectos práticos e da sistemática construção de preceitos e significados que orientam os

⁶⁸ MS. PAULO DOS ANJOS. CD. Curitiba-PR, s/d.

participantes no interior da roda. Para se identificar o ritual, os padrões estéticos são os principais delineadores desse reconhecimento, mas para se compreender a lógica dos gestos e símbolos enunciados durante o momento ritual, é preciso compreender quais forças são evocadas a cada enunciação e quais significados são a elas atribuídos.

As ligações ancestrais, a realidade social brasileira, a criação de símbolos a partir dessa realidade, a adaptação de outros vindos da África e a compreensão histórica desses momentos são alguns dos caminhos que podemos perseguir para pensar os significados presentes na roda de Capoeira Angola.

Sabemos que o teor representativo do ritual da Capoeira Angola se estabelece e se sustenta a partir do mundo social. Portanto, não podemos julgar a Capoeira Angola como atividade imóvel às transformações sociais, que não cria produtos justificadores de sua existência e que não dialoga com a realidade. Devemos tratá-la como uma prática sócio-cultural, que interage com a sociedade e se modifica pelas experiências e ações de seus praticantes.

Discutiremos particularmente nesse capítulo aspectos simbólicos relacionados à presença do berimbau na roda de Capoeira Angola. Buscaremos compreender aqui como se dá, através dos símbolos emitidos pelo berimbau, a organização e coordenação do momento ritual e a orientação de seus participantes dentro dela.

Associadas à performance instrumental na roda de Capoeira Angola, também buscaremos entender a importância das cantigas, enquanto emissoras de mensagens com conteúdos diversos e de significados que são transmitidos oralmente para a manutenção de determinados saberes e conhecimentos acumulados durante o processo de constituição de identidade.

Trabalharemos com as cantigas entoadas nas rodas de Capoeira Angola como mecanismos de transmissão de uma história, digamos, não-oficial, quer dizer, uma história da perspectiva do sujeito que a constrói e não de uma memória construída pelas autoridades e elites políticas e consagrada em discursos de celebração oficial, cuja análise documental nos parece interesseira, pragmática, tendenciosa e cheia de vícios. O conjunto de cantigas funcionará como porta-voz de uma memória histórica da Capoeira Angola, na qual teremos condições de acessar os veios pelos quais percorrem o olhar de capoeiristas sobre o social.

3.1 - “... na roda da Capoeira, quem manda é o berimbau, camaradinha”⁶⁹

O berimbau chegou ao Brasil pelas mãos dos africanos, porém não temos conhecimento de quando e nem porque ele foi incorporado à Capoeira, mas alguns pesquisadores acreditam que sua sobrevivência e difusão como instrumento musical se deve a esse fato. Na primeira metade do século XX, quando a Capoeira começava a ocupar os espaços urbanos e se ritualizar, não se conhecia o berimbau fora dos arredores de Salvador na Bahia, mesmo que no século XIX alguns pintores tenham retratado o instrumento em meio ao cotidiano descompromissado de alguns personagens cariocas⁷⁰. Essa constatação comprova o uso, o quesito prático, como principal fonte de permanência e de aquisição de sentido para os elementos constituintes da Capoeira Angola.

Interessa-nos pensar os usos do berimbau também para traçarmos um paralelo entre o instrumento sendo utilizado em práticas outras do cotidiano da população, mas sem o mesmo significado simbólico estabelecido, e suas funções dentro do contexto ritualístico da roda.

Assim, sem aquele caráter místico ou ritualístico, o berimbau no Brasil podia ser encontrado em festividades de afro-descendentes e também no samba de roda, como ainda podemos ver nos dias de hoje. Seu uso em determinados rituais religiosos afro-cubanas também parece ser de fundamental importância, sendo considerado o instrumento responsável por estabelecer o contato entre os vivos e os mortos⁷¹. Com efeito, esse tipo de prática que evoca os mortos para o plano dos vivos é bastante recorrente na cultura africana e/ou afro-descendente.

Neste trecho Pinto estabelece possíveis localizações para os ancestrais do berimbau brasileiro:

“Apesar de provas da existência de arcos musicais pré-colombianos, investigações recentes não deixam dúvidas quanto à origem centro-africana do berimbau baiano. Do ponto de vista da organologia e da técnica de execução, são duas as tradições de arcos musicais angolanos ligadas ao instrumento brasileiro: a do *mbulumbumba* da província de Wila, no sudoeste de Angola (Kubik, 1975/1976), e o do *hungu* da região de fala quimbumdu, nos arredores de Luanda (Kubik, 1987). É nesta

⁶⁹ Trecho extraído de uma cantiga de Capoeira Angola.

⁷⁰ PINTO, Tiago de Oliveira. **Documento Sonoro do Folclore Brasileiro. Vol. V. Berimbau e Capoeira/BA**. Funarte, Rio de Janeiro - RJ, 1988.

⁷¹ REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 74.

última tradição que se encontram instrumentos que mais se assemelham ao berimbau em detalhes de construção e na posição e maneira de sua execução (Pinto, 1986).”⁷²

A mudança de contexto, como vimos anteriormente, trouxe diversas implicações para os indivíduos e sua cultura no território brasileiro. Os africanos tiveram suas referências culturais dilaceradas pelo processo de colonização e pelo regime de escravidão no Brasil. Todavia, suas estratégias, organizadas sob circunstâncias diversas, pensadas do ponto de vista religioso, musical, lingüístico, contribuíram fundamentalmente para a perpetuação de alguns valores africanos e suas renovações.

O uso do berimbau acompanhou esse processo ganhando importância central e tornando-se o responsável pelo bem estar dos jogadores e pela harmonia da roda de Capoeira Angola. Ao berimbau são atribuídos diversos significados. Sua questão rítmica é o elemento que embala os corpos no centro do círculo. Seus sinais, emitidos antes, durante e ao final dos jogos, são códigos que pertencem aos profundos entendedores da arte. E sobre suas métricas são entoadas cantigas que aconselham, louvam e lembram, entalhando nessa história o que deve a memória preservar.

Na roda ou ritual de Capoeira Angola são utilizados três berimbaus para compor a orquestra ou bateria junto com os demais instrumentos já citados neste trabalho. O *Gunga* é o berimbau de som mais grave e encorpado, sua marcação forte sobressai em relação aos outros berimbaus, coordenando-os em sua execução. O berimbau *Médio* é um instrumento de som mediano um pouco inclinado para o grave, reforçando a marcação rítmica e ampliando a questão melódica, ao executar o mesmo ritmo proposto pelo berimbau *Gunga*, porém de forma invertida. Já o berimbau *Viola*, instrumento de som agudo, é o berimbau responsável por criar nuances polifônicas no ritual da Capoeira Angola. Criando células rítmicas diversificadas, mas que estabelecem uma íntima relação com os ritmos base, o berimbau *Viola* é tocado por capoeiristas conscientes e exímios improvisadores, capazes de ornamentar a música instrumental do ritual e transmitir energia aos jogadores.

Para se tocar um berimbau em uma roda de Capoeira Angola, é necessário não só, um conhecimento aprofundado das relações entre música e jogo, mas toda uma compreensão sobre o universo dessa prática, suas linhas de conduta, suas referências históricas e sua significação sócio-cultural.

⁷² PINTO, Tiago de Oliveira. **Documento Sonoro do Folclore Brasileiro. Vol. V. Berimbau e Capoeira/BA.** Funarte, Rio de Janeiro - RJ, 1988.

O berimbau *Gunga*, por ser o grande responsável pelos demais encadeamentos do ritual da Capoeira Angola, é na maioria das vezes tocado por um mestre ou capoeirista com maior experiência. Através de seus saberes adquiridos para o momento da roda, o mestre ou capoeirista experiente vai conduzir os ânimos do ritual e a dinâmica dos jogos no centro do círculo.

O mestre, ao permitir que seu discípulo toque o berimbau *Gunga* e conduza o ritual, admite ter transmitido todos os símbolos e significados necessários para que esse posteriormente possa galgar a condição de mestre.

Há uma cantiga emblemática que possivelmente narra esse momento. Os capoeiristas cantam assim:

*Esse Gunga é meu,
Esse Gunga é meu,
Foi meu mestre
Que me deu
Esse Gunga é meu,
Esse Gunga é meu,
Eu não vendo
Eu não dou*⁷³

Determinadas leituras sobre a cantiga trazem o citado *Gunga* como um presente do mestre para seu discípulo. Preferimos interpretá-la ancorada a referências simbólicas. A figura do berimbau *Gunga* está representada aqui em um plano simbólico, é a herança cultural da Capoeira Angola sendo transmitida. O *Gunga* é a representação do conhecimento sobre o ritual. Quando mestre dá o *Gunga* ao discípulo, ele transmite naquele momento não somente o instrumento, mas todo o conhecimento sobre o ritual.

A música instrumental da Capoeira Angola, ao longo dos anos, foi composta por uma infinidade de toques que admitem significados variados para a dinâmica do ritual e para a vida social dos capoeiristas, como é o caso do toque de cavalaria, já mencionado nesse trabalho, dentre outros. O desuso, associado à falta de utilização prática de muitos desses toques, contribuíram para seu afastamento do ambiente da roda, entretanto muitas vezes são ainda entoados de maneira alegórica, como simples demonstração e explanação de outros momentos vivenciados pelos praticantes da Capoeira.

“A comunicação não verbal, realizada pelo toque do berimbau, deixou de ter existência significativa e real, o que pode ter levado ao desaparecimento de outros, desconhecidos, por falta de uso e função,

⁷³ MS. PAULO DOS ANJOS. CD. Curitiba-PR, s/d.

permanecendo alguns como símbolo da tradição e de um tempo histórico já distante.”⁷⁴

Hoje, são predominantes no jogo de Capoeira Angola os toques de São Bento Pequeno, para alguns, sob a denominação de Angola, São Bento Grande e Jogo de Dentro. Algumas controvérsias com relação à execução dos toques no momento ritual sugerem características atribuídas à procedência e à escola ou método de ensino e aprendizagem de alguns mestres. Como nos explica Rego,

“(…) há no acompanhamento musical toques que se poderia chamar de gerais, porque são comuns a todos os capoeiristas, os quais são executados ao lado de outros que são particulares de determinada academia ou mestre de capoeira. Também acontece, e não raro, um mesmo toque, apenas com denominação diferente entre os capoeiristas.”⁷⁵

Podemos verificar essa constatação de Rego, ao observarmos os toques de São Bento Pequeno e São Bento Grande e São Bento Grande Amarrado, na concepção musical do grupo do mestre João Pequeno de Pastinha⁷⁶. Esses três toques são executados simultaneamente, dando dinâmicas diferentes ao jogo dos capoeiristas no centro do círculo.

Já dentro da concepção musical do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, coordenado pelo mestre Moraes, os toques de Angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno são toques distintos utilizados em momentos diferentes do jogo de Capoeira. Porém existe uma semelhança entre cada um desses toques e os toques apresentados pelo mestre João Pequeno. Os toques de Angola e de São Bento Pequeno de mestre João Pequeno são idênticos, mas o que estabelece uma conotação diferente a eles é o modo como são usados durante o ritual. A concepção musical de mestre Moraes diz que o berimbau *Gunga*, ao executar um toque qualquer, impõe um encadeamento rítmico aos outros berimbaus e, seguindo esse encadeamento, o berimbau *Médio* executa o ritmo do berimbau *Gunga* de forma invertida e o berimbau *Viola* improvisa em cima do toque do berimbau *Gunga*.

⁷⁴ MACEDO, Ana Paula R. **As Poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e Religiosidade**. Tese de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia-MG, 2004, pág. 53.

⁷⁵ REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 59.

⁷⁶ João Pereira dos Santos foi discípulo de mestre Pastinha no CECA. Doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Uberlândia-MG. É, atualmente, o mais velho capoeirista em atividade no mundo, além de ter recebido através da Ordem do Mérito Cultural o título de Comendador da República em 2003.

Ao ouvirmos as duas concepções musicais quando em execução, pouca diferença conseguimos detectar, pois o toque de São Bento Grande Amarrado executado pelo berimbau *Médio* na concepção de mestre João Pequeno é o toque de São Bento Pequeno de maneira invertida, e os improvisos do berimbau *Viola* quase nunca estabelecem um padrão definido.

Mesmo que se configurem diferenças ligadas à intervenção subjetiva de cada mestre ou à linhagem na qual ele foi formado, existe um consenso entre os capoeiristas que comprova uma identidade de grupo, contudo nada impede capoeiristas de linhagens e formações distintas compartilharem de um mesmo ritual ou roda de Capoeira.

Além de carregarem uma carga funcional essencial para o desenvolvimento do ritual e uma autêntica representatividade simbólica, os berimbaus não exercem seus papéis sonoros de maneira isolada. Em conjunto, criam a polifonia adequada para sensibilizar os capoeiristas, convidando-os a se envolverem e a se expressarem através de seus corpos, elevando o ritual a um plano sensitivo. Sobre essa dimensão da música e da sensibilização dos praticantes, Rouget atenta para o fato de que

“ (...) a partir de um certo grau de intensidade, seja de volume ou seja por causa de uma excessiva duração temporal, a vibração rítmica tem tal impacto sobre o corpo, que pode levar a alteração de seu estado de consciência (...)”⁷⁷

Podemos estabelecer aqui uma relação com o transe na Capoeira Angola, em que o jogo da Capoeira parece muito bem ensaiado, os corpos com grande agilidade motora quase se tocam e parecem dançar ao som dos berimbaus, porém não há qualquer tipo de combinação prévia, já que tudo é espontâneo e demonstra um momento de profunda concentração e entrega ao ritual.

Outro aspecto que nos aproxima de uma identificação litúrgica do momento da roda de Capoeira Angola é o fato dos três berimbaus carregarem semelhanças com os atabaques nos rituais religiosos do candomblé. Nele, são três atabaques: o *Rum*, atabaque de diâmetro largo e de som grave, o *Rumpi*, atabaque de diâmetro e som mediano, e o *Lé*, atabaque de menor diâmetro e de som agudo. Os três instrumentos admitem funções rítmicas e musicais diferenciadas e cumprem papel fundamental no

⁷⁷ ROUGET, G. *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago, Chicago University Press, 1983. In: PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1, pág. 235.

processo de possessão de espíritos, no qual, sem atabaque e sem a música adequada emitida por eles, não há comunicação com os deuses.

Na Capoeira Angola o atabaque executa uma alteração rítmica do *ijexá*, toque característico dos *Afoxés* da Bahia, mas apesar de apresentar várias menções a questões religiosas afro-descendentes e/ ou afro-brasileiras, Rego nos mostra que

“(...) o jogo da Capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado *Afoxé*, que para ir as ruas há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de Capoeira se falar em línguas bunda e nagô e também a Capoeira se iniciar com o que os capoeiristas chamam de mandinga, nada existe de religioso (propriamente dito). O que existe vem por vias indiretas.”⁷⁸

A Capoeira Angola, durante esse processo de constituição e sistematização, se valeu de uma grande quantidade de elementos de matriz africana que se combinaram, configurando padrões estéticos e simbólicos que podem ser reconhecidos nos momentos rituais. Outros elementos simbólicos, todavia, presentes na roda de Capoeira Angola são trazidos para dentro do ritual através de experiências particulares de seus praticantes, que intervêm com propriedades diversas nos seus contornos.

Determinados símbolos emitidos pelos jogadores, enquanto estão acorados próximos à orquestra ou bateria, momento definido por eles como *estar ao pé do berimbau*, concentram significados que ligam o jogo da Capoeira a um universo espiritual. Esses símbolos fazem menção a um universo espiritual particular de cada um desses indivíduos presentes no interior da roda. As misturas culturais são evidenciadas, por exemplo, pelo uso do símbolo de São Salomão, representado pela estrela de seis pontas, emitido no percorrer dos dedos *ao pé do berimbau*, no ato de beijar o crucifixo, no sinal da cruz sobre o peito, gestos e emblemas que são utilizados para estabelecer uma relação com o transcendental, porém não é rara sua reprodução de forma alegórica, fazendo com que se desvie de seu valor com o sagrado.⁷⁹

Nas cantigas, além dos conteúdos históricos, sociais, cotidianos, dentre outros, também podemos encontrar elementos que estabelecem ligações com a dimensão espiritual. Nelas estão contidas representações coletivas sobre a espiritualidade e sobre o campo religioso, tanto africano ou afro-descendente como católico, este, muitas vezes

⁷⁸ REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 38.

⁷⁹ Ver: MACEDO, Ana Paula R. **As Poesias da Dança da Zebra: Capoeira Angola e Religiosidade**. Tese de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia-MG, 2004, pág. 29.

sendo enunciado através de relações de sincretismo que exprimem as formas africanas e afro-brasileiras de culto.

Vejamos algumas cantigas que traçam esses paralelos:

*Quando chego ao terreiro
Trato logo de louvar
Vou louvar a Deus primeiro
Louvo meu pai Oxalá
Também louvo o pai Xangô
E a rainha do mar
Peço licença Deus de Angola
Me dê o salão pra vadiar, camaradinha⁸⁰*

*Oh! Santa Bárbara do relâmpu, êh!
É do relâmpu, êh! É do relâmpu, ah!
Oh! Santa Bárbara do relâmpu, êh! (coro)
É do relâmpu, êh! É do relâmpu, ah!⁸¹*

*Santo Antônio é protetor
Da barquinha de Noê
Santo Antônio é protetor (coro)
Da barquinha de Noê⁸²*

*Olha valha-me Deus sinhô São Bento
Eu vou jogar meu barravento
Olha valha-me Deus sinhô São Bento (coro)
Eu vou jogar meu barravento⁸³*

Como podemos observar, o berimbau ganhou importância e identidade ao se associar à prática da Capoeira no Brasil, tornando-se seu maior símbolo. Durante a roda de Capoeira Angola, a atenção dos jogadores sempre reserva cuidados para o que o berimbau está transmitindo. É através dele que os jogadores se orientam no ritual, é ele quem dita regras, é ele quem contém os ânimos dos capoeiristas dentro de uma roda e os alimenta quando necessário.

⁸⁰ Ladainha composta por mestre João Grande. s/ed. e s/d.

⁸¹ MESTRE MORAES. CD. **Capoeira Angola from Salvador Brazil, GCAP**. Smithsonian, Folkways Recordings, 1996.

⁸² MESTRE TRAIRA. CD. **Capoeira da Bahia**. s/ed. e s/d.

⁸³ O vocábulo barravento é o nome que se dá a um toque litúrgico, nos candomblés de “nação” Angola, assim como os cambaleios que dá qualquer pessoa, antes de ser totalmente possuída pelo orixá dono de sua cabeça. In: REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 148. Cantiga extraída de **Capoeira Angola from Salvador Brazil, GCAP**. Smithsonian, Folkways Recordings, 1996.

Intermediando o diálogo entre os corpos e a música, o berimbau estabelece dinâmicas sucessivas e freqüentes durante o jogo. O mestre ou capoeirista mais experiente, ao coordenar um ritual, influencia a movimentação dos jogadores através dos ritmos e das cantigas entoadas. A música sugere padrões de movimentação e de jogabilidade, porém, o jogo também influencia a música na medida em que o diálogo entre os jogadores vai se tornando mais intenso.

A Capoeira Angola, através de um longo processo de re-significação de sua prática, conseguiu transformar-se em um ritual total, quer dizer, um mundo de símbolos diversos que cabe na palma da mão, num gesto, que remete ao macro no micro, que coloca seus agentes em conexão com o futuro e o passado, com o mundo ancestral, transformando todas as experiências coletivas em uma única vida.

3.2 - Memória e tradição oral: o conteúdo das cantigas

A Capoeira Angola buscou, durante o seu processo de formação e legitimação da cultura afro-brasileira, agregar um conjunto de elementos de matriz africana que lhe possibilitasse o reconhecimento e a identificação, enquanto expressão de africanos em território brasileiro. Aparentemente, para os espectadores de um ritual ou roda de Capoeira Angola, os padrões estéticos, como os instrumentos, a música, a movimentação dos corpos no centro do círculo, materializam ou dão forma, concretude a um ritual e uma identificação. Por outro lado, determinadas construções coletivas evidenciadas nas cantigas carregam elementos cognitivos que revelam o modo de pensar, os valores transmitidos culturalmente, momentos históricos que são marcantes, também pela possibilidade de serem lidos de maneira invertida, e reflexões sobre a condição social dos indivíduos que a praticam.

Muitas das estruturas mentais dos africanos vindos para o Brasil como escravos se tornaram, ao mesmo tempo, fontes de acesso a conhecimentos e informações ancestrais e plataformas para a reconstrução de suas culturas a partir de práticas existentes na África. Como já havíamos mencionado anteriormente, os africanos não trouxeram suas instituições e não dispunham de instrumentos representativos de suas necessidades e anseios, sendo assim, foram obrigados a constituir outras formas de representação adequadas à realidade social brasileira.

“Por estrutura mental entendemos as representações coletivas inconscientes de uma civilização ou grupo social, que influenciam todas as suas formas de expressão e ao mesmo tempo constituem sua concepção do mundo.”⁸⁴

Tomando também as cantigas como ponto de sustentação de nossa pesquisa, podemos identificar o teor dessas estruturas mentais e através delas enxergar a maneira pela qual os capoeiristas se dão a ver, propondo formas de sentir e se relacionar com o externo.

As cantigas passam a funcionar dentro do universo da Capoeira Angola como um mecanismo de transmissão oral contido no ato de se produzir ou reproduzir a sua música e linguagem. Ao contextualizarmos essas expressões orais, adquirimos

⁸⁴ VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia.” In: História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980, p. 167.

condições para compreendermos as necessidades de sua emissão, visto que suas narrativas relatam padrões de comportamento pelos quais os capoeiristas se inserem em seu tempo e espaço social.

Ao estabelecerem um diálogo com a realidade, as cantigas da Capoeira Angola criam uma representação do mundo baseada nas experiências de vida de seus praticantes e seus ancestrais, pela qual são reconhecidas relações de pertencimento que se exprimem em enunciados que fazem dos capoeiristas sujeitos sociais. De acordo com Rego,

“(...) a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida cotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social. Sua atuação na religião, no folclore e na tradição. Louvam-se os mestres de capoeira e evocam-se as terras de África de onde procederam. Fenômeno importante a se observar em boa parte das cantigas de capoeira é o diálogo. Não é o diálogo normal entre duas pessoas presentes, mas o entre uma pessoa humana presente e outra ou coisa ausente, onde as indagações são feitas e respondidas por uma só pessoa.”⁸⁵

As cantigas da Capoeira Angola, portanto, podem ser consideradas relatos verbais de suas histórias. Muitas delas têm no acesso à memória o recurso necessário para sua construção e legitimidade discursiva. Essa memória é composta por resíduos deixados pelas representações que se sedimentam durante o processo histórico e se distanciam da realidade vivida, cabendo aos sujeitos reconstruir esse passado e estabelecer sentido a ele, constituindo através de coerências coletivas uma identidade.

Em culturas nas quais prevalece a tradição oral como mecanismo de transmissão de seus saberes, as palavras assumem a responsabilidade de intermediar a emissão da mensagem⁸⁶. Nessa atividade verbal, estão incluídas signos, imagens e maneiras de se conjugar o texto, que influenciam profundamente no conteúdo da mensagem.

Muito antes do interesse intelectual pela Capoeira, dos documentos de escritões e telas de pintores e da própria condição de seus praticantes em registrá-la de maneiras outras, a Capoeira Angola tratou de registrar boa parte dessa história nas cantigas. Os textos orais nelas inscritos são, indiscutivelmente, obras literárias, que admitem formas e critérios para sua transmissão.

⁸⁵ REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 89.

⁸⁶ Ver: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. “**A tradição viva**”. In: *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980.

Na roda de Capoeira Angola o cantador está livre para improvisar dentro das cantigas tradicionais, valendo a ressalva de estabelecer coerência com o momento do ritual, porém muitos desses critérios literários acabam impondo determinadas regras e sistemas de operação, criando formas estilizadas para os textos orais.

As métricas, muitas vezes padronizadas para estabelecerem relação íntima com os ritmos da orquestra ou bateria, caracterizam o estilo das cantigas, que são identificadas por suas formas e contornos. Sobre elas, discorrem a poética e a criatividade de improviso do cantador, tendo nesse momento suas qualidades musicais e discursivas testadas.

Certas cantigas também carregam um teor lúdico e muitas vezes irônico para dar ênfase à sua expressão. Vejamos, por exemplo, a ladainha de mestre Moraes, na qual ele apresenta suas qualidades como cantador e sua intenção de, por meio dela, transformar e reordenar o mundo:

*Certo dia alguém me disse
Certo dia alguém me disse
Que eu não era cantador
Mas por medo ou por respeito
Mas por medo ou por respeito
Nunca me desafiou
Meu cantar tem sentimento
Vem de dentro, vai pra fora
Quando eu canto capoeira
Até o valente chora
O peixe nada na areia
Mudo começa a falar
Canário fica calado
Escutando o meu cantar
Os inimigos se beijam
Cego começa a enxergar
Fraco bate no valente
Faço mercúrio gelar
Aleijado vem correndo
Prá de perto escutar, camaradinha⁸⁷*

Utilizando a poética da Capoeira Angola a serviço da memória histórica não apenas de seus praticantes, temos aqui um fluido que flexibiliza as relações com o passado, permitindo o distanciamento e a aproximação quando lhe parece necessário fazê-lo. Essa poética, por sinal muito desenvolvida pelos capoeiristas, articula-se com

⁸⁷ MESTRE MORAES. **Ancestralidade, GCAP**. Vol. 4. Ministério da Cultura. Fundo nacional de Cultura, 2005.

temporalidades múltiplas, dando um sentido ontológico, processual e histórico para a prática.

O cantador, valendo-se de sua criatividade poética para manipular adequadamente os recursos deixados pelo tempo e guardados na memória, re-significa constantemente sua prática, ao contextualizar os momentos idos com a realidade vigente. Com respeito a essa prática da memória e suas dimensões temporais múltiplas e interligadas, ressaltamos a criatividade poética, ou seja,

“Poética que é, na prática, um trabalho da memória: capacidade de operar discursivamente variedade dos tempos da memória, de estabelecer o margeamento da história, de saber que “para transpor o golfo mental entre passado e presente, comunicá-los convincentemente, e explorar relatos históricos com coerência interpretativa, requer sua contínua reformulação”.⁸⁸

A improvisação ou a maneira como são modificadas as cantigas tradicionais, com o intuito de estabelecer coerência com o presente e a realidade vivida, dentro das devidas formalidades do ritual, são mecanismos operacionais responsáveis pela perpetuação do sentido de se praticar a Capoeira Angola.

Vejamos, em outro exemplo de invocação de uma experiência coletiva do passado, uma cantiga tradicional que menciona a guerra do Paraguai:

*E eu tava em casa
Sem pensar, sem imaginar
Quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A Guerra com Paraguai
Eu que nunca viajei
Nem pretendo viajar
Pelos campos e campinas
Pernambuco e Ceará
Era eu, era meu mano
Era meu mano mais eu
Nós travamos uma luta
Nem ele venceu nem eu
Eu não sei se Deus consente
Numa cova dois defuntos
Na Bahia eu nasci
Salvador eu me criei*

⁸⁸ PINTO, Júlio Pimentel. **Os muitos tempos da memória.** In: Revista Projeto História. São Paulo: PUC/SP, n°. 17, 1998.

*Iê é hora, é hora*⁸⁹

A ladainha cantada por Mestre Paulo dos Anjos provavelmente faz referência e reverência aos muitos escravos que, no lugar de seus senhores, foram lutar e morreram na Guerra do Paraguai⁹⁰.

Em seguida, apresento outra versão da ladainha de domínio público, cujos últimos versos foram por mim adaptados para expressar a realidade regional e pessoal, criando um diálogo entre a cantiga e prática de luta na Bahia oitocentista e nas Gerais contemporâneas.

*E eu tava em casa
Sem pensar, sem imaginar
Quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A batalha literal
Eu que nunca viajei
Nem pretendo viajar
Pelos campos e campinas
Pernambuco e Ceará
Era eu, era meu mano
Era meu mano mais eu
Nós travamos uma luta
Nem ele venceu nem eu
Eu não sei se Deus consente
Numa cova dois defuntos
Aqui em Minas eu nasci
Uberlândia eu me criei
Capoeira de Angola
Me ensinou tudo que sei, camaradinha
Iê é hora, é hora*

A realidade vivenciada por esses grupos, como vimos, influencia diretamente no teor das temáticas abordadas nas cantigas e, se a tradição é invocada, a recriação também é possível. Esse fenômeno abrange um enorme número de cantigas e também colabora para que muitas delas sejam encontradas em diferentes manifestações. Essas cantigas que circulam por diferentes ambientes de socialização e momentos outros do cotidiano popular são comuns em diversos núcleos culturais, por estarem inseridas em um contexto amplo da vida social dos sujeitos que as utilizam. O regime de escravidão, a miséria, as africanidades, as exclusões e, por outro lado, a negligência das autoridades,

⁸⁹ MESTRE PAULO DOS ANJOS. CD. Curitiba-PR, s/d.

⁹⁰ Ver: TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. In: **Estud. avançados**, vol.9 no.24 São Paulo May/Aug. 1995. www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103. Acesso em 08.12.2009.

a repressão e a discriminação são situações que além de aproximarem esses sujeitos e os aglutinarem em grupos que são social e culturalmente identificados, fazem com que estes compartilhem, ainda que de formas às vezes diferenciadas, das mesmas experiências e práticas singulares.

Ginzburg, ao forjar o conceito de circularidade⁹¹, mostra que há um trânsito de noções e saberes que ultrapassam as barreiras entre cultura erudita e cultura popular. Enfim, são transposições invisíveis que rompem de maneira transversal com os paralelos sociais e culturais.

O conceito de circularidade proposto por Ginzburg vem atender às nossas necessidades teóricas, na medida em que nos valem de um prisma posicionado entre o olhar do pesquisador e o objeto pesquisado, no qual seu foco possa ser irradiado em diversas direções da vida social e cultural, ou seja, para utilizá-lo como uma lente, para tratar não apenas de maneira verticalizada, mas transversalizada, da cultura para além dos marcos da cultura erudita e cultura popular.

O corrido⁹², presente na Capoeira Angola,

*Mandei cair meu sobrado
Mandei, mandei, mandei
Mandei cair de amarelo
Caiei, caiei, caiei*⁹³

Essa é uma cantiga encontrada no repertório das lavadeiras do Recôncavo Baiano e também já foi entoada no processo de produção e colheita das lavouras de cacau no interior da Bahia, mas o costume de cantar não é tão freqüente nessas plantações⁹⁴.

Tendo como base o processo pelo qual se erguem modelos de comportamento e valores subjacentes, que regem as ações dos capoeiristas no ambiente social e suas transmissões através das cantigas, podemos também observar confrontos sociais

⁹¹ Ver: GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Trad. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

⁹² Os corridos são cantigas entoadas após o enunciado da ladainha e da chula ou louvação e estão voltadas para o jogo. Possuem um ritmo mais acelerado para proporcionar dinâmica a movimentação dos jogadores no centro do círculo. Ver: REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Itapuã, 1968, pág. 47-57.

⁹³ MESTRE PÉ DE CHUMBO. CD. Vol. 2, 2007.

⁹⁴ Ver: REIS, João José. **De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição**. Afro-Ásia, n.º. 24. Universidade Federal da Bahia, págs. 199-242.

significativos, por exemplo, a rivalidade entre policiais e capoeiristas, na ladainha cantada pelo mestre Canjiquinha⁹⁵:

*O exército é de batalha
A marinha é de campanha
O bombêro apaga o fogo
E a poliça é quem apanha, camaradinha*⁹⁶

Ao catalogar as cantigas de Capoeira Angola, encontraremos fontes suficientes para reconstituirmos o passado de africanos e afro-descendentes no Brasil, a turbulência dos conflitos sociais e padrões de comportamento, bem como relatos pontuais sobre momentos importantes da história brasileira recriados sob outra ótica, enfim, os textos enunciados através das cantigas nos ajudam a ler e sentir o olhar, os gestos, as vozes, o pensamento dos sujeitos da capoeiragem sobre as realidades que viveram em diferentes tempos e lugares da história.

A música se torna uma ferramenta útil, necessária, crucial para a construção, reconstrução e preservação da memória da Capoeira Angola, pois muitos de seus mestres e praticantes, assim como grande parte da comunidade afro-descendente, não conseguiram se incluir ou serem incluídos como identidades visíveis ou valorizadas na cultura dos letrados, o que evidencia as limitações históricas que tornaram escassos e menores seus registros como documentos historiográficos.

Analisar essa memória que se exprime nas cantigas, nos toques, na rítmica, nos elementos que instrumentalizam essa prática social se torna uma maneira fértil e fertilizadora que nos ajuda a evidenciar e registrar uma outra história da população brasileira, em que a música e a tradição oral constituem mecanismos políticos fundamentais para transmiti-la.

⁹⁵ Washington Bruno da Silva (1925 - 1994), discípulo de mestre Aberrê, que também aprendeu a arte da Capoeira Angola no CECA com mestre Pastinha.

⁹⁶ MESTRE CANJIKUINHA E MESTRE WALDEMAR. CD. s/ed. e s/d.

Considerações finais

Capoeira é mandinga, é manha, é malícia.

*É tudo que boca come.*⁹⁷

Existe um Brasil dentro da Capoeira Angola. Nele estão escondidas histórias. Histórias múltiplas, de heróis vagabundos, sujeitos vulgares, que apostaram suas vidas no jogo do mundo. Africanos, agora brasileiros excluídos. Histórias que não se aprendem na escola, se aprendem no viver. Narrativa ácida que toca a ferida como se não houvesse dor, sorrindo. E assim a diversão se fez e a muitos encantou.

Falar de Capoeira Angola é falar de um enigma, o qual as palavras não parecem conseguir decodificar na profundidade necessária para sua compreensão plena. Senti-la seria o melhor meio para conhecê-la.

Nesse trabalho não tivemos a pretensão de aprisionar em palavras alguns aspectos sobre arte da capoeiragem, muito menos nos tornarmos aqui senhores de sua própria verdade. Ela fala por si só. Buscamos através de alguns filtros da história cultural trazer informações que achamos relevantes para o entendimento de algumas das diversas faces da Capoeira Angola e suscitar a discussão e o debate entre os indivíduos que a praticam e tentam compreendê-la. A Capoeira Angola é um campo e um objeto amplo de pesquisa, muito se pode falar e de várias perspectivas se olhar, escolhemos aqui a janela da música.

A música é um alimento (elemento) indispensável ao corpo dos capoeiristas, é uma concepção africana de se integrar ao todo. Tudo à música pertence. O ritmo dos passos, o som do raciocínio, a melhor estratégia, a pergunta e a interrogação, os desejos dedicados ao porvir, o direito de viver na memória e de existir na mensagem, significado tácito da alma em ebulição, em movimento.

O sentido para a Capoeira Angola é muito mais que folguedo ou diversão em grupo é a existência humana. As cantigas são narrativas vistas de baixo, do *underground* da cultura do povo, da ralé. Elas mostram uma face popular, seus anseios, suas crenças, seu comportamento, sua história sendo contada por praticantes, parceiros, testemunhas oculares da realidade crua da capoeiragem.

Ao debruçarmos na temática, enxergamos na música instrumental e nas cantigas oralmente entoadas o passaporte para um universo de símbolos e significados, que nos

⁹⁷ Fala de mestre Pastinha. In: **Pastinha: uma vida pela Capoeira**. Prod. Antônio Carlos Muricy. Ministério da Cultura, FUNARTE, 1998.

ajudam a preencher lacunas historiográficas, fornecendo recursos, por vezes analisáveis, tangíveis, para ampliação dos estudos sobre a realidade social e cultural do Brasil. Pois durante muito tempo a cultura africana e seus desdobramentos muito serviram para entreter, divertir e promover a alegria da nação, mas, como objeto dominado, no lugar do exótico, do inferior, subalterno ou subordinado no discurso de elites letradas, serviu pouco para ser levada e respeitada. A Capoeira, o carnaval, a religiosidade afro-descendente se ergueram pela sua representatividade no interior da população brasileira e não pela legitimidade também legitimada por decretos e leis. Antes de chegar ao consentimento das autoridades, já eram práticas do povo. Hoje, através de muita mobilização e luta, são reconhecidas legalmente pela constituição brasileira e ocupam o *status* de ícone da identidade nacional.

A utilização de materiais alternativos no ensino, que cumprem um papel complementar aos demais conteúdos escolares, demandam a introdução da temática aqui discutida como fontes de conhecimento sobre a história da população brasileira. As cantigas de Capoeira Angola podem atuar como mecanismos de aprendizagem lúdica e divertida, pois o ato de cantar rompe com padrões didáticos rígidos, ortodoxos e pragmáticos, trazendo à baila outras maneiras de se absorver e construir conhecimento.

Se catalogarmos as cantigas de Capoeira Angola, encontraremos reveladas em seus textos traços da política, da economia e dos meios de produção, das relações sociais, da cultura material e imaterial, da história coletiva e da subjetividade e idiossincrasia de seus indivíduos. Enfim, temos nas cantigas – nos instrumentos, sonoridades, ritmos, timbres, palavras -, signos e enunciados que evidenciam os planos da experiência humana e proporcionam o deleite do historiador.

A Lei Federal nº. 10.639, sancionada no ano de 2003, obriga o ensino fundamental, médio e superior a incluir em seus conteúdos programáticos a temática de História da África e História da Cultura Afro-brasileira. Essa lei, ainda longe de se tornar visivelmente efetiva, representa uma mudança nos modos de se pensar a educação regular, na medida em que os parâmetros adotados para a transmissão desses conteúdos sejam referendados também por uma concepção afro-descendente. A construção do conhecimento passa a ser pensada e praticada na perspectiva da pluralidade cultural. Portanto podemos considerar um avanço significativo nas políticas educacionais que comprovam a relevância da história das camadas subalternas como importantes para a formação escolar dos sujeitos sociais e no processo de constituição do país.

Destacamos em nosso trabalho o papel da música ou da concepção musical de matriz africana como fator fundamental para a preservação e reconstrução da memória histórica da Capoeira e para o processo de organização da roda de Capoeira Angola sem a qual não há ritual. Tentamos entender a música no ritual enquanto veículo de transmissão oral dessa memória e do conhecimento, transmissão essa que não passa apenas pela questão verbal e eloqüente das cantigas, mas, sim, pelo aprendizado da arte de ser cantador e deter os domínios necessários para se conduzir o ritual. A tradição oral, tão cara aos nossos ancestrais indígenas e africanos, lembra-nos a importância do que é observar, é ouvir, é sentir, é viver muito antes de falar.

Olhar a história da Capoeira Angola sob essa ótica é uma parte de nosso empenho cotidiano em dar voz à voz da tradição, da resistência e da recriação e não prendê-la através dos papéis, tintas e penas. Assim percebemos que a cultura e “(...) as sociedades, como as vidas, contém suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas.”⁹⁸

Capoeira no mato, na rua, no quintal, no terreiro.

Capoeira nas academias, em Salvador e em todo Rio de Janeiro.

Capoeira na vida de todo e qualquer brasileiro

Capoeira seminal, sensível e semiótica

Capoeira, étimo nobre de verbo e sujeito

Capoeira o homem

Capoeira a mulher

Capoeira quem quiser

*E só não aprende **Capoeira** quem definitivamente não quer.*⁹⁹

⁹⁸ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d, pág. 213.

⁹⁹ Poema escrito por Pedro Paulo de Freitas Braga para a sinopse do documentário “**Educação, Cultura e Arte na Escola com a Capoeira Angola.**” Prod. Pedro Paulo de Freitas Braga. Secretaria Municipal de Cultura, Uberlândia-MG, Programa Municipal de Incentivo a Cultura, 2007.

FONTES DOCUMENTAIS

Documentos sonoros e musicais:

BOCA RICA E BIGODINHO. **Mestres Bigodinho e Boca Rica – Capoeira Angola.** Associação de Capoeira Angola Marron e Alunos, Guga Fittipaldi Consultoria e Produções Artísticas, s/d. CD.

MESTRE BIGODINHO. **Capoeira Angola.** Salvador. CD. s/d.

MESTRE BOCA RICA. **A Poesia de Boca Rica – Berimbau solo, Capoeira Angola.** Prod. Luiz Normanha Lima e Carlos Alberto Cohon. Rio Claro-SP: Cântaro Estúdio. CD. 2000.

MESTRE CANJIQUINHA E MESTRE WALDEMAR. **Capoeira.** Prod. Raimundo César Alves de Almeida (Itapuã). Salvador: MCK. 1986. CD.

MESTRE JOÃO PEQUENO, JOÃO GRANDE E LUA DE BOBÓ. **Capoeira Afro Brazilian Art From** (Mestre Jelon). LP. s/d.

MESTRE MORAES. **Capoeira Angola from Salvador Brazil.** Smithsonian/Folkways. CD. 1996.

_____. **O GCAP tem dendê.** CD. s/d.

_____. **Brincando na Roda.** CD. s/d.

_____. **Ancestralidade.** CD. 2005.

MESTRE PASTINHA. **Eternamente.** CD. s/d.

MESTRE PAULO DOS ANJOS. **Capoeira Angola da Bahia.** CD. Curitiba-PR. s/d.

MESTRE PÉ DE CHUMBO. **Mestre Pé de Chumbo e Convidados.** CD. 2003.

_____. **Mestre Pé de Chumbo.** Vol. 2. CD. 2007.

MESTRE TRAÍRA. **Capoeira da Bahia.** CD. s/d.

MESTRE VAVÁ, MESTRE MACACO E GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA REGIONAL BERIMBAU DE OURO. **Berimbau e Capoeira – BA.** n°. 46, Instituto Nacional do Folclore. Documentário sonoro do Folclore Brasileiro. CD. 1988.

Fotos e imagens:

SOUZA, Albano Neves e. **Da minha África e do Brasil que eu vi**. Luanda, s/editora, pág. 57.

RUGENDAS, J. **Dança da Guerra**. 1849.

EARLE, A. **Negros lutando**. 1822.

DEBRET, J. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. 1834.

CHAMBERLEIN, John Henry. **Quitandeira da Lapa**. Acervo MASP, São Paulo – SP, 1827.

Ilustração extraída do site <http://www.portalventrelivre.com/?tag=historias-de-capoeira>. Acessado em 28/11/2009.

Bateria feminina em Encontro de Capoeira Angola em São Carlos – SP. Imagem extraída do site <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/> . Acessado em 28/11/2009.

Roda de Capoeira Angola em Campinas – São Paulo. Imagem extraída do sita <http://www.flickr.com/photos/62389336@N00/> . Acessado em 28/11/2009.

VERGER, Pierre. **Bahia África Bahia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1946.

MOURA, J. Acervo, 1968.

Vídeos:

PASTINHA: UMA VIDA PELA CAPOEIRA. Prod. Antônio Carlos Muricy. Ministério da Cultura. FUNARTE, 1998.

CAPOEIRAGEM NA BAHIA. Documentário TVE. s/d.

DANÇA DA GUERRA. Prod. Jair Moura. 1968.

DR. MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA. Coord. Guimes Rodrigues Filho. Ministério da Cultura. Programa Capoeira Viva. 2007.

EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTE NA ESCOLA COM A CAPOEIRA ANGOLA. Prod. Pedro Paulo de Freitas Braga. Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia-MG. Programa Municipal de Incentivo a Cultura. 2007.

HOMENAGEM PÓSTOMA A MESTRE PASTINHA. Prod. GCAP. Rio de Janeiro. s/d.

O FIO DA NAVALHA. Documentário. Prod. Jaime Sodré.

VADIAÇÃO. Salvador – BA, 1954.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira?** São Paulo, Brasiliense, 1983.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig e MANSA, mestre Cobra. **A dança da zebra.** Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, de Março de 2008.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras.** Revista Luso-Brasileira, 2005.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia. A História entre certezas e inquietudes.** Porto Alegre: UFRGS, 2002.

D'AMICO, Leonardo. **Africa Folk Music.** Atlas, Book, Vol. 1, Firenze, 1997.

FLORENTINO, Manolo. **Em Costas Negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIGERIO, Alejandro. **Capoeira: de arte negra à esporte branco.** São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº. 10, vol. 4, 1989.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.** Trad. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **“A tradição viva”.** In: História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs). **A Invenção das Tradições.** 3ª edição. Trad. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico.** Salvador: Editora Itapuã, 1968.

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão.** In: JODELET, D. (org.). **As Representações Sociais.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LIMA, Roberto Kant, e LIMA, Magali Alonso. **Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano.** Revista de Antropologia. São Paulo, USP, nº. 34, 1991.

MACEDO, Ana Paula Rezende. **As poesias da dança da zebra: Capoeira Angola e religiosidade.** Uberlândia: Tese de Mestrado em História, 2004.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music.** Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Tradução Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003.

MOURA, Clovis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª. ed., 1994.

PINTO, Júlio Pimentel. **Os muitos tempos da memória**. In: Revista Projeto História. São Paulo: PUC/SP, nº. 17, 1998.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Documento Sonoro do Folclore Brasileiro. Vol. V. Berimbau e Capoeira/BA**. Funarte, Rio de Janeiro - RJ, 1988.

_____. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da Cultura Afro-Brasileira – A Formação Histórica da Capoeira Contemporânea – 1890-1950**. Campinas: Tese de Doutorado em História/UNICAMP, 2001.

REIS, João José. **De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição**. Afro-Ásia, nº. 24. Universidade Federal da Bahia. 2000.

ROUGET, G. **Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession**. Chicago, Chicago University Press, 1983.

SCHARPE, Jim. A História vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História. Novas Perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2ª ed. Campinas-SP: Editora da UniCamp, 2004.

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. In: **Estud. avançados. vol.9 no.24 São Paulo May/Aug. 1995**. www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103. Acesso em 08.12.2009.

VANSINA, J. **“A tradição oral e sua metodologia.”** In: História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. Org. por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática / UNESCO, 1980.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4ª ed. Brasília: UnB, 1998.