



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CAPOEIRA ANGOLA: IDENTIDADE E TRÂNSITO MUSICAL

FLÁVIA CACHINESKI DINIZ

**Salvador
2010**

FLÁVIA CACHINESKI DINIZ

CAPOEIRA ANGOLA:
IDENTIDADE E TRÂNSITO MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música. Concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Chada Garcia
Co-orientadora: Profa. Dra. Rosângela Araújo

Salvador
2010

A Dissertação de Flávia Cachinesi Diniz foi aprovada



Sônia Maria Chada Garcia
Orientadora



Rosângela Costa Araújo
Co-orientadora



Ângela Elizabeth Lühning

Biblioteca da Escola de Música - UFBA

D585 Diniz, Flávia Cachinesi.
 Capoeira Angola: identidade e trânsito musical/. Flávia
 Cachinesi Diniz. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.

 Orientador: Prof.^a Dr.^a Sonia Maria Chada Garcia
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia,
Escola de Música, 2011.

xiii, 247 f. : il.

...1.Etnomusicologia. 2.Arte – Capoeira Angola. 3.Música –
linguagem e comunicação. 4. Identidade social. 5. Música –
religiões afro-brasileiras.

I.Título.

CDD – 780.89

*Tim, tim, tim Aruandê
Aruanda, Caboclo é cabecêro!
Tim, tim, tim Aruandê
Caboclo de Angola tem dendê!
(Cantiga de Capoeira e Caboclo)*

*“A capoeira é a segunda luta?
Porque a primeira é a dos caboclos,
e os africanos juntou-se com a dança,
partes do batuque e parte do candombre,
procuraram sua modalidade”
(Mestre Pastinha)*

*“Qual foram as três armas dos negros?
O batuque, o candombre, e a luta dos caboclos”
(Mestre Pastinha)*

IEÊÊÊÊÊÊÊ!!!

Para Marina, Sofia e Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido concluído sem o apoio de Rodrigo Goes, meu companheiro, que muitas vezes, durante esta empreitada, foi mãe e pai para nossas filhas.

À Marina, minha filha mais velha, com sua paciência infinita com esta mãe capoeirista que ela tem desde a barriga, e à Sofia, com a sabedoria própria das crianças da sua idade, encarando os fatos como fatos.

Aos meus pais, Diorcelis e Valdir, sempre dispostos a ajudar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, que acolheu meu Projeto de Mestrado e me deu suporte para realizar a pesquisa, assim como a CAPES. Aos professores Dr. Manoel Veiga e Dra. Ângela Lühning, assim como aos professores e colegas que ajudam a viabilizar a existência do Programa e que contribuíram com meu trabalho nos Fóruns do PPGMUS; à coordenadora da Pós-Graduação, Cristina Tourinho, às secretárias da Pós, Maísa e Selma, pela paciência, a todos os funcionários e aos companheiros de turma Tiago e Aaron.

À orientadora deste trabalho, Dra. Sonia Chada, pela confiança depositada ao aceitar orientar meu projeto e pelo apoio aos caminhos escolhidos por mim, sempre tranquilizando minhas ansiedades com a certeza de que meu trabalho seria uma importante contribuição para a área, e ajudando a lembrar que uma abordagem exaustiva do tema seria trabalho para mais de uma vida.

À Dra. Rosângela Araújo, que foi duplamente paciente comigo, pois além de aceitar ser sujeito da pesquisa, como Mestre de Capoeira do *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, aceitou ser minha co-orientadora, contribuindo para uma crítica precisa sobre minhas abordagens.

Ao *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, à Mestre Poloca, também pela paciência, à Mestre Paulinha, à Lígia, pelo enorme carinho e atenção, e a todos os membros do grupo: Fabi, Tiago, Zonzom, Franci, Igor, Fernanda, Ana Paula, John, Maria, Rodrigo, Lali, Jenifer, Bruninha, Antônio, Anderson, Antony, Vinícios, Leo, Marquito e Iolanda.

À *Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan, Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo*, liderado por Tata de Inquice Mutá Ime, pelo acolhimento nas festas e por me permitir conhecer um pouco de sua tradição religiosa. Ao Tatas Obaraê e Evandro pelos sambas.

Ao *Grupo de Capoeira Angola Zimba*, ao Mestre Boca do Rio, a Paulo, Manoel, André, Ângela e Rafael. A Pai Gilmar, do *Ilê Axé Oni Ofelefé*, pelo acolhimento nas reuniões e festas de Caboclo e Orixá.

Ao Mestre Nelito, por compartilhar suas opiniões comigo e pela confiança à primeira vista. A Marco Sitaël, pelos mesmos motivos.

À comunidade da *Capoeira Angola* em Salvador e sua fertilidade e importância local, nacional e internacional no desenvolvimento da arte e na articulação com questões políticas essenciais para o desenvolvimento pleno do ser humano.

A todos os Mestres de Capoeira e seus grupos, aos Sambadores e Sambadeiras, às Mães e Pais-de-santo, aos quais conheço pessoalmente ou não, cujos registros sonoros foram referência para este trabalho.

Aos que viveram, jogaram capoeira e escreveram antes de mim.

RESUMO

Trânsito musical é a expressão que utilizo para designar o conjunto de elementos musicais em processo dinâmico de compartilhamento em uma cultura musical. Os elementos musicais são as temáticas, textos, frases rítmico-melódicas, formas, texturas, toques, estilos vocais, instrumentos, conceitos e comportamentos. A cultura musical é a “afro-brasileira”, com destaque aos seus traços de origem banto, composta pelas matrizes religiosas e formas expressivas de cunho ritual, onde a música exerce papel central, comunicativo, regulador e espiritual. Procurei identificar os elementos musicais em *trânsito* entre a *Capoeira Angola*, o *Samba de Roda*, o *Candomblé de Nação Angola* e o *Culto ao Caboclo*, iluminando, sempre que possível, a correlação com os elementos extra-musicais presentes em seus rituais, corporeidades, cosmovisão, narrativas mítico-históricas e trajetórias. A pesquisa de campo aconteceu junto ao *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, em Salvador, BA, em 2009 e 2010, assim como no ambiente mais amplo das formas expressivas e religiões “afro-brasileiras” nesta cidade. No final da primeira década do século XXI, o *trânsito musical* pode ser percebido tanto como construção, expressão e legitimação de identidade quanto como manifestação da fé. Ainda, os sujeitos podem transportar tais elementos musicais motivados pelo deleite estético e desenvolvimento de competências numa forma lúdica de interação. Discuto aqui termos geralmente atribuídos à Capoeira Angola, como “tradicional”, “popular” e “afro-brasileiro”, buscando também definir os termos “identidade” e “etnicidade” e sua relevância para a pesquisa etnomusicológica. Diversas questões atravessam o tema desta pesquisa, como a propriedade intelectual, as identidades culturais herdadas ou reflexivas e a busca por legitimidade, as reivindicações e ações dos movimentos de minoria, a Diáspora, os discursos subalternos no pós-colonialismo, a globalização, a fragmentação e o descentramento do sujeito pós-moderno e os limites entre o sagrado e o secular. O *trânsito musical* na *Capoeira Angola* é abordado também em relação às formas de manifestação do divino e da espiritualidade, sendo o transe sua forma extrema nas religiões afro-brasileiras e formas expressivas de cunho ritual. O transe é visto por estudiosos como comportamento aprendido, estado alterado de consciência e estado emocional e, pelos sujeitos que o vivenciam, como incorporação de divindades, entidades e espíritos. Procurei avaliar a possível eficácia das *cantigas em trânsito* entre a Capoeira Angola, o Candomblé e o Culto ao Caboclo na maior ou menor intensidade do “transe ritual” da Capoeira Angola, tomando como parâmetro o “transe de possessão” das religiões afro-brasileiras. Foi demonstrado também como a relação inerente entre a capoeira e a religiosidade “afro-brasileira” contrasta com a cooptação atual desta prática musical pelos neopentecostais, os quais utilizam sua música como ferramenta privilegiada no processo de evangelização. Algumas etnografias a partir do século XX, que documentam pontos de contato entre a Capoeira e as religiões afro-brasileiras foram visitadas para demonstrar o caráter inclusivo e tolerante desta cultura musical e religiosa, a qual reverencia não apenas as Divindades de origem africana e os Caboclos, mas também os Santos católicos, Jesus, Deus, não ignorando sequer o Diabo. A intenção é demonstrar que não basta trocar os textos das cantigas, evitando fazer menção aos Inquices, Orixás e Caboclos para negar a relação da Capoeira com as religiões afro-brasileiras, pois existe ampla gama de aspectos menos explícitos que confere unidade a esta cultura musical.

Palavras-chave: Trânsito Musical; Capoeira Angola; Identidade; Religiões Afro-Brasileiras.

ABSTRACT

Musical transit is an expression that I use to name the set of musical elements in a dynamic process of sharing in a musical culture. These musical elements are the themes, lyrics, rhythm and melodic phrases, forms, textures, “toques” (rhythm patterns or timelines), vocal styles, instruments, concepts and musical behavior. The musical culture is the “Afro-Brazilian”, with emphasis to its features from banto origins, formed by the religions matrix and expressive forms of ritual character, where the music plays a central, communicative, regulator and spiritual role. I’ve attempted to identify musical elements moving between the *Capoeira Angola*, *Samba de Roda*, *Candomblé de Nação Angola* and *Culto ao Caboclo*, lighting, always when possible, the correlation with their extra-musical elements present on their rituals, body language, cosmogonies, mythical and historical narratives and trajectories. The field work has taken place at *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, in Salvador, BA, in 2009 and 2010, as well as at the wider environment of “Afro-Brazilian” expressive forms and religions in this city. At the end of the first decade of twenty first century, the *musical transit* can be perceived as a construction, expression and form of legitimate identity and faith manifestation. Yet, people can carry such musical elements motivated by the aesthetic pleasure and competence development in a ludic form of interaction. I discuss here terms and concepts often attributed to the *Capoeira Angola* - “traditional”, “popular”, “Afro-Brazilian”, “identity” and “ethnicity” - and their relevance to the Ethnomusicology. Many issues go through this research theme, as the intellectual property, inherit and reflexive identities and the search for legitimacy, the claims and actions of minority movements, the African Diaspora, subaltern speech in the pos-colonialism, the globalization, fragmentation of pos-modern individual and the limits between holy and profane. The *musical transit* in *Capoeira Angola* is approached also in relation to the forms of divine manifestation and spirituality in Afro-Brazilian religions and expressive forms of ritual character, being the music the trance prompter and the link channel with the divine. The trance has been studied by scholars as a learned behavior, a modified state of conscious and an emotional state and, for the native people, is the incorporation of gods, entities and spirits. Thus, I intend to evaluate the possible influence of *songs in transit* between *Capoeira Angola*, *Candomblé* and *Culto ao Caboclo* over the “ritual trance” of *Capoeira Angola*, being the “possession trance” of the Afro-Brazilian religions the comparative parameter. It was also demonstrated here how the inherent relation between *Capoeira* and “Afro-Brazilian” religiosity contrasts to the actual neopentecostais use of this musical practice, as they take it as a privileged tool to evangelize. Some ethnographic works, since the twenty century, that documented common points between *Capoeira* and Afro-Brazilian religions were visited to demonstrated the always inclusive and tolerant character of this musical and religious culture, which talks not only about African gods, Brazilian entities as the Caboclos, but also catholic saints, Jesus, God, and don’t ignore even the Devil. The intention here is demonstrate that it’s not enough to replace song lyrics, trying to avoid refers to *Inquices*, *Orixás* and *Caboclos*, to forget the relation between *Capoeira* and Afro-Brazilian religions, because exist a lot of less explicit aspects that give coherence and unit to this musical culture.

Keywords: Musical Transit; Capoeira Angola; Identidade; Afro-Brasílian Religion.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
LISTA DE FIGURAS	x
LISTA DE TABELAS	xi
ROTEIRO DE ESCUTA	xii
INTRODUÇÃO	01
1. CAPOEIRA ANGOLA	18
1.1. Espelho mágico	18
1.2. Trajetórias históricas, discussões sobre origem, discursos sobre identidade ...	31
2. RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS	46
2.1. Etnias, Nações, Candomblé e Umbanda	46
2.2. Ritos, mitos, divindades africanas e entidades brasileiras	58
3. IDENTIDADE, DIFERENÇA, RAÇA E ETNICIDADE	63
3.1. Identidade e música	71
3.2. Identidade e Capoeira Angola	76
4. TRÂNSITO MUSICAL	89
4.1. Motivações para o <i>trânsito</i> e negociação de significados musicais	93
4.2. Instrumentos	101
4.3. Canto e afinação dos berimbaus	110
4.4. Toques e variações	120
4.5. Cantigas para Inquices e Caboclos – <i>Grupo Nzinga</i>	127
5. CAPOEIRA ANGOLA, MÚSICA E RELIGIÃO	155
5.1. Transe e trânsito musical na Capoeira Angola	155
5.1.1. Transe	157
5.1.2. Transe e música: o cultural e o universal	163
5.1.3. A música modal na Capoeira Angola	167
5.1.4. Transe e trânsito musical na Capoeira Angola	169
5.1.5. Conclusões provisórias	174
5.2. Inquices, Caboclos, Santos Católicos: Deus e o Diabo na música da Capoeira	177
5.2.1. Capoeira: prática musical inclusiva	182
5.2.2. Capoeira evangélica: desconsideração de uma cultura musical	197
CONCLUSÃO	201
REFERÊNCIAS	217
ANEXOS	230

LISTA DE FIGURAS

1.	Orquestra Nzinga de Berimbau - evento “Menina Quem foi sua Mestre”, nov. 2009. Acervo Flávia Diniz	2
2.	Roda do Grupo Nzinga - Rio Vermelho - encerramento do evento “Menina quem foi sua Mestre” - nov. 2009. Acervo Flávia Diniz	8
3.	Transcrição melodia da quadra - “No tempo do Cativo”	84
4.	Roda do Grupo Nzinga - Rio Vermelho, mar. 2010. Acervo Flávia Diniz.....	100
5.	Vinícius tocando atabaque em roda do Grupo Nzinga, no evento “Menina quem foi sua Mestre” – nov. 2009. Acervo Flávia Diniz	102
6.	Antonio raspando beriba em “Oficina de Berimbau na sede do Grupo Nzinga, ministrada por Poloca em 2009	105
7.	Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha	112
8.	Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha	112
9.	Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha	112
10.	Roda de Abertura do evento “Menina quem foi sua Mestre”, na sede do Grupo Nzinga, na comunidade do Alto da Sereia, nov. 2009	120
11.	Transcrição cantiga de Capoeira “Mandinga de Angola” - Mestre Poloca	130
12.	Transcrição cantiga de Inquice - “Katendê Óia Munikwara”_ Tata Mutá Imê	130
13.	Transcrição cantiga de Inquice – “O iá Matamba” – Iolanda do Nzinga.....	132
14.	Aula de dança dos Inquices com Tata Mutá Imê - evento “Menina quem foi sua Mestre” - nov. 2009. Acervo Flávia Diniz	133
15.	Aula de dança dos Inquices com Tata Mutá Imê - evento “Menina quem foi sua Mestre” - nov. 2009. Acervo Flávia Diniz	134
16.	Transcrição cantiga de Capoeira “Santa Bárbara” – Mestre Cristina	135
17.	Transcrição cantiga para Inquice “Roji” – Iolanda do Nzinga 2010	137
18.	Transcrição cantiga de Caboclo Ogum Marinho “Tindolelê” - Tiago do Nzinga ..	140
19.	Transcrição de louvação.....	149
20.	Transcrição cantiga de Caboclo “Dentro da minha Capanga”	151
21.	Roda do Grupo Nzinga, no Rio Vermelho, nov. 2009. Mestre Poloca no Gunga. Mestre Cristina ao pé do berimbau.	154
22.	Transcrição cantigas de Caboclo e Capoeira “Ave Maria meu Deus, “Casa Nova”	171
23.	Transcrição cantiga de Caboclo e Capoeira “Pisada Caboclo”	172
24.	Transcrição cantiga de Capoeira “Não deixa o meu barco virar”	173
25.	Transcrição cantiga de Inquice “Katendê Óia Munikwara” - Tata Mutá Imê	183
26.	Transcrição cantiga de Capoeira “Mandinga de Angola” - Mestre Poloca	183
27.	Transcrição cantiga de Capoeira “Santa Bárbara” – Mestre Cristina	184
28.	Transcrição cantiga de Inquice “O iá Matamba” – Iolanda do Nzinga.....	185
29.	Transcrição de melodia de cantiga de Caboclo	186
30.	Transcrição cantiga de Inquice “Endemburema Vanju”	187
31.	Transcrição cantiga de capoeira “Quem manda no Boi”	187
32.	Transcrição cantiga de Capoeira “Lá lá í lá í lá”	188
33.	Transcrição cantiga de Capoeira “Oi lá lá í”	188
34.	Transcrição de cantiga de Capoeira “Lá lá í lá lá í lá”	188
35.	Aula de Capoeira Angola com Lígia e as crianças na sede do Nzinga, mar. 2010.	200
36.	Roda do Grupo Nzinga - evento “Menina Quem foi sua Mestre”, nov. 2009. Acervo Flávia Diniz.	216

LISTA DE TABELAS

1 - Bateria e Toques.....	122
2 - Bateria, Toques e Variações de Capoeira Angola.....	125
3 - Bateria e Toques Capoeira Angola.....	125
4 - Bateria, Toques e Variações Capoeira Angola.....	126

ROTEIRO DE ESCUTA

♪ - 1 Quem vem lá _ Nzinga_ Mestra Janja_faixa 11; Cavaleiro - Dona Edith do Prato_Vozes da Purificação_faixa 1	81
♪ - 2 Midi transcrição da melodia da quadra No tempo do cativo _Acervo Flávia Diniz.....	84
♪ - 3 Eu Vô Dizê a Dendê _Mestre Jogo de Dentro_faixa 8.....	86
♪ - 4 Ô dendê ô dendê _Nzinga_ Mestra Paulinha_faixa 29.....	86
♪ - 5 Corpo Fechado _ Nzinga_ Mestre Poloca_faixa 17	95
♪ - 6 Midi transcrição frase rítmico-melódica de ladainha 1 _acervo Flávia Diniz	112
♪ - 7 Midi transcrição frase rítmico-melódica de ladainha 2 _acervo Flávia Diniz	112
♪ - 8 Midi transcrição frase rítmico-melódica de ladainha 3 _acervo Flávia Diniz	112
♪ - 9 Bahia de todos os santos _Mestres Boca Rica e Bigodinho_faixa 1.....	114
♪ - 10 Maior é Deus _Mestre Pastinha_faixa 1	115
♪ - 11 Santa Maria _Mestre Traira_faixa 1	115
♪ - 12 Mestre Braga_faixa 2	116
♪ - 13 São Bento Grande _Mestre Cobrinha Verde_faixa 3.....	116
♪ - 14 Oia lá Siri de Mangue _Mestre Canjiquinha_faixa 15.....	116
♪ - 15 Siri de Mangue _Mestre Waldemar_faixa 3	116
♪ - 16 Brincando na Roda _Mestre Moraes_faixa 1	116
♪ - 17 Mestre Manoel _ faixa 17	121
♪ - 18 Toques Gêge e Ketu _Mestre Traira_faixa 7.....	124
♪ - 19 Samba de Roda _Mestre Manoel_faixa 25.....	126
♪ - 20 Vamos Louvar Sarabanda _Mestre Moraes_faixa 9.....	127
♪ - 21 Midi transcrição - cantiga Mandinga de Angola _Mestre Poloca.....	130
♪ - 22 Midi transcrição - cantiga para Inquice Katendê Óia Munikwara _Tata Mutá Imê	130
♪ - 23 O ia Matamba _Iolanda do Nzinga; Santa Bárbara _Mestra Cristina	132
♪ - 24 O ia Matamba _Tata Mutá Imê_novembro 2009.....	132
♪ - 25 Roji _Iolanda do N'zinga	136
♪ - 26 Tindolelê – Caboclo Ogum Marinho - Tiago do Nzinga	140
♪ - 27 Ave Maria meu Deus _Mestre Poloca_Nzinga_faixa 21	141
♪ - 28 Casa Nova _Dona Edith do Prato_faixa 4.....	141
♪ - 29 Dentro da Minha Capanga _ Tindolelê _Mestre Poloca_extraído do vídeo Nzinga roda de 2 de 2, 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=1rmtYcpB36E >. Acesso em: 25 set. 2012. ...	147
♪ - 30 Chula _Mestre Poloca_Nzinga_faixa 18.....	149
♪ - 31 Midi transcrição Louvação _acervo Flávia Diniz	149
♪ - 32 Midi transcrição Dentro da minha Capanga _Mestre Poloca.....	151
♪ - 33 Midi transcrição Pisada do Caboclo _acervo Flávia Diniz	172
♪ - 34 Midi transcrição Não deixa o meu barco virar	173
♪ - 35 Vou tirar dendê _Mestre Roberval_faixa 5.....	181
♪ - 36 Panha lá vaqueiro _Mestre Moraes_faixa 9	186
♪ - 37 Pau rolô caiu _Mestre João Pequeno - faixa 13; Pingo de Ouro _ Mestre Poloca_Nzinga_faixa 25	186
♪ - 38 Midi transcrição cantiga Inquice Endemburema Vanju _acervo Flávia Diniz ...	187
♪ - 39 Endemburema Vanju _Rita Ribeiro e Maria Bethânia	187
♪ - 40 Midi transcrição cantiga Quem Manda no Boi	187

♪ - 41	Midi transcrição cantiga Lá lá i lá i lá _acervo Flávia Diniz	188
♪ - 42	La-lain-lai-lai _e agogô em jêje_Mestre Pastinha_faixa 3	188
♪ - 43	Ô la laí _Meste Poloca Nzinga_Nzinga_faixa 19.....	188
♪ - 44	Midi transcrição cantiga Lá lá i lá lá i lá _acervo Flávia	188
♪ - 45	Iúna _Mestre Manoel_faixa 22	192
♪ - 46	Santa Maria _Mestre Manoel_faixa 19	192
♪ - 47	São Bento Grande _Mestre Manoel_faixa 20	193
♪ - 48	São Bento Pequeno _Mestre Manoel_faixa 21.....	193
♪ - 49	Midi transcrição cantiga Kitembo _Nzinga.....	230
♪ - 50	Midi transcrição cantiga Lunda Muxicongo	230
♪ - 51	Lunda Muxicongo _N'zinga	230
♪ - 52	Lunda Muxicongo _Bate Folha_faixa 46.....	230
♪ - 53	Midi transcrição cantiga Nkosi biole sibiola	231
♪ - 54	Nkosi Biole Sibilala _Mestra Janja_Nzinga_faixa 10.....	231
♪ - 55	Midi transcrição cantiga Mutalambo	232
♪ - 56	Capitão do mato _Maria Bethânia. Extraído do DVD Brasileirinho editado na Argentina por RP music. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=2-wK7G46iAQ > . Acesso em 26 set. 2012..	232
♪ - 57	Alô pandeiro, alô viola _Grupo Quixabeira_faixa 3	233
♪ - 58	Orquestra Nzinga de Berimbaus _faixa 7_Rodapé	123
♪ - 59	Orquestra Nzinga de Berimbaus _faixa 32_Rodapé	123

INTRODUÇÃO

Nesta Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia abordo o *trânsito musical* entre a Capoeira Angola, o Candomblé e o Samba de Roda, a partir de sua observação nas rodas de Capoeira, dando ênfase ao *Instituto Nzinga de Capoeira Angola*, (INCAB), núcleo de Salvador, Bahia, junto ao qual realizei minha pesquisa de campo em 2009 e 2010. Fiz referências a alguns outros grupos de Capoeira Angola, assim como a casas de Candomblé e grupos de Samba de Roda da cidade e entorno, à medida que puderam fornecer parâmetros para uma escuta mais ampla.

Defino aqui *trânsito musical* como a recorrência de elementos musicais (temáticas, textos, expressões, termos, formas, texturas, fraseados rítmico-melódicos, amplitude melódica, escalas, timbres vocais e instrumentais e andamentos) e extramusicais (configurações rituais, corporeidade, conceitos, cosmovisão, comportamentos) em diferentes formas expressivas de uma mesma cultura musical. Esta recorrência pode ser fruto da difusão através de empréstimos e adaptações ou através da origem em uma matriz cultural comum, à medida que os sujeitos circulam por estas formas expressivas e religiosas. O termo *trânsito musical* pretende expressar o caráter dinâmico e multidirecional deste fenômeno.

A construção e expressão da identidade de indivíduos, grupos e comunidades na Capoeira Angola através deste *trânsito musical*, assim como a relação entre música e religião, foram por mim abordadas para apreensão de suas várias dimensões numa sociedade complexa pós-moderna e pós-colonial, na qual uma tradição de transmissão oral, de caráter local e presencial, vem adaptando-se a realidades culturais cosmopolitas, no mundo da globalização do capital e das possibilidades de trocas em espaços virtuais.

O *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, principal sujeito desta pesquisa, formou-se em São Paulo-SP, em 1995, liderado pelas Mestras Janja (Rosângela Araújo) e Paulinha

(Paula Barreto) e por Mestre Poloca (Paulo Barreto), discípulos dos Mestres João Grande, Moraes e Cobra Mansa no *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP)*. O *Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil (INCAB)* foi fundado em 2003, tendo atualmente núcleos em São Paulo, Salvador, Brasília, Alemanha, México e Moçambique¹. Em Salvador, este grupo tem sede no bairro do Rio Vermelho, na Rua Alto da Sereia, nº 2, e aí desenvolve um trabalho amplo voltado para a *Comunidade do Alto da Sereia*, um quilombo urbano em Salvador², como Grupo de Capoeira e de Pesquisa das tradições culturais e educativas e história banto, e como Centro Cultural.



Figura 1: Orquestra Nzinga de Berimbau - evento “Menina Quem foi sua Mestra”, nov. 2009.

¹ INSTITUTO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Disponível em: <<http://www.nzinga.org.br/incab/nzinga.htm>> . Acesso em: 17 mai. 2010.

² Ver *Levantamento de Comunidades Quilombolas*, p. 17. Disponível em: <<http://www.mds.gov.br/bolsafamilia/cadastrounico/gestao-municipal/processo-de-cadastramento/arquivos/levantamento-de-comunidades-quilombolas.pdf>> . Acesso em: 15 mar. 2012.

No contexto da Capoeira Angola e do Candomblé em Salvador, fiz referências relevantes também ao *Grupo de Capoeira Angola Zimba*; ao *GCAP*; à Mesa Redonda promovida pela *Academia Irmãos Gêmeos de Mestre Curió* - com Makota Valdina, do *Terreiro Tumba Junsara*, Mestres de Capoeira Angola Curió e Augusto Januário, Prof. Jorge Conceição e Luciana Motta, da *Fundação Cultural Palmares*; à palestra do Tata de Inquice Mutá Imê na *Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro* (ACANNE); à festas para Inquices na *Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan, Terreiro Mutá Lambô ye Kaiongo*; ao Seminário *A Nação Angola na Bahia* - com Tata Mutá Imê, o antropólogo Renato da Silveira, a jornalista Cleidiana Ramos e Paula Barreto, então coordenadora do *CEAO (Centro de Estudos Afro Orientais da UFBA)* e Mestre do *Instituto Nzinga*; e a festas e reuniões de Caboclos no *Ilê Axé Oni Ofelefé*, em Brotas, liderado pelo Babalorixá Gilmar.

Foram feitas, também, entrevistas com Marco Sitael, Tata Xicarangoma da *Casa dos Olhos do Tempo* e membro do *Conselho Municipal das Comunidades Negras*, com Mestre Nelito, sambador, Mestre de Bateria de Escola de Samba e Blocos de Carnaval e capoeirista discípulo de Mestre Cobrinha Verde, e com Rosângela Araújo (Mestra Janja) do *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, também co-orientadora deste trabalho.

Algumas informações foram conseguidas por e-mail, como no caso de algumas correções de grafia de textos de cantigas. Documentos sonoros, áudios-visuais, escritos e iconográficos, inclusive disponíveis em meio eletrônico, produzidos por grupos de Capoeira Angola, Samba de Roda e comunidades de Candomblé, ou sobre eles, foram também utilizados como dados para esta pesquisa. Muitas das transcrições de cantigas e dados sobre a musicalidade da Capoeira Angola aqui apresentados foram baseados em minha vivência e conhecimento pessoal como “angoleira”³.

³ Praticante de Capoeira Angola.

Meu interesse em abordar, à luz da Etnomusicologia, o *trânsito de elementos musicais* entre a Capoeira e o Candomblé - dentro deste o Culto ao Caboclo e sua ligação com o Samba de Roda - nasceu, primeiramente, do deleite estético e lúdico, passando pelo desejo de entendimento dos códigos de pertencimento através do desenvolvimento de competências nesta prática, até chegar à consciência da força deste *trânsito* para a constante reinscrição de uma cultura musical em variadas épocas e lugares, através de uma maneira de criar e recriar diferente do conceito de composição ou ineditismo do pensamento musical europeu (GARCIA, 2001, p.119).

O tema deste estudo surgiu a partir de uma pesquisa anterior - *Samba de Roda em Curitiba segundo pessoas do Candomblé e da Capoeira*⁴. Em Curitiba, Paraná, a Bahia, ao lado de uma “Mãe África”, é evocada a todo instante como o berço da Capoeira, do Candomblé, do Culto aos Caboclos e do Samba de Roda. A família-de-santo do *Egbé Axé Omo Opô Aganju*, por exemplo, considera-se descendente do *Gantois* e do *Axé Oxumarê*, de Salvador, por conta da iniciação e obrigações de 7, 14 e 21 anos do Babalorixá do *Opô Aganju*, Israel Machado, por líderes religiosos descendentes destas casas. A Capoeira, tanto Contemporânea - em Curitiba desde o início da década de 1970 – quanto Angola – desde 1994 –, remete igualmente à tradição baiana, às “linhagens” estabelecidas a partir de Mestres da primeira metade até meados do século XX, como Caiçara, Bimba e Pastinha.

O contato, em Curitiba, entre a Capoeira Angola, o Candomblé e manifestações populares migrantes do Nordeste e Norte brasileiros - Maracatu, Afoxé, Boi, Côco, Cacuriá, Tambor de Crioula, Samba de Roda - parece ampliar a rede de significados atribuídos por seus membros aos elementos musicais, rituais e coreográficos “afro-brasileiros”. Esta aproximação tomou caráter de apoio, troca simbólica e enriquecimento semântico para sustentação de tradições migrantes que se afirmam e traduzem através de uma rede de

⁴ Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Música Popular da *Faculdade de Artes do Paraná*, defendido em dezembro de 2007.

interpretantes, de pessoas e de grupos, numa busca que procura evitar que tais tradições sejam reduzidas a paródias ou a grupos parafolclóricos.

Em Salvador, embora a Capoeira e as religiões “afro-brasileiras”, ou “negras”, sejam “nativas”, e não migrantes, são frutos da diáspora negra e, da mesma forma, solidárias em suas trajetórias transatlânticas. Procurei, então, aprofundar na capital baiana a percepção deste fenômeno de compartilhamento cultural/musical e de seu papel na construção e expressão de identidades e produção de discursos sobre identidades.

A difusão cultural por empréstimos, adaptações e compartilhamentos é interesse clássico de antropólogos, folcloristas e etnomusicólogos, para o estudo das “origens”, dos “sincretismos”, dos “hibridismos”, tendo este interesse servido tanto para a geração de “mitos de pureza” e hierarquias entre culturas, quanto para a constatação da natureza não-estática e não-pura dos processos culturais, para a denúncia das desigualdades de poder nas transformações causadas pelos contatos interculturais.

O *trânsito de elementos musicais* decorre da circulação dos sujeitos e das compatibilidades entre alguns dos elementos estruturantes de suas expressões culturais e visões de mundo. Entender como se dá este entrecruzamento musical e como os *elementos musicais em trânsito* são reinterpretados a cada adaptação torna-se importante foco para a pesquisa num contexto pós-moderno e pós-colonial, no qual indivíduos de gêneros, gerações, raças⁵ e classes diferentes vêm formar grupos e comunidades culturais urbanas, cosmopolitas⁶, muitas vezes transnacionais, como as da Capoeira Angola e do Candomblé.

⁵ O uso do termo “raça”, neste trabalho, à despeito da crescente substituição deste termo por “etnia”, será mais discutido no capítulo 3. Para Kabengele Munanga (2003, s/p), “Embora a raça não exista biologicamente, isto é insuficiente para fazer desaparecer as categorias mentais que a sustentam. O difícil é aniquilar as raças fictícias que rondam em nossas representações e imaginários coletivos. Enquanto o racismo clássico se alimenta na noção de raça, o racismo novo se alimenta na noção de etnia definida como um grupo cultural, categoria que constitui um lexical mais aceitável que a raça (falar politicamente correto)”.

⁶ Uma discussão sobre a utilização dos termos cosmopolita ou global, qualificando cultura, será feita no capítulo 3, a partir da abordagem de Thomas Turino (2003), em *Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music*.

O *Grupo Nzinga* tem adaptado sistematicamente cantigas de Candomblé em línguas africanas *ipsis litteris* às rodas de Capoeira Angola, assim como novas cantigas de Caboclo, as quais já têm, de longa data, presença consagrada nas rodas em geral. Todas estas cantigas religiosas emprestadas do Candomblé são frutos do contato intenso que um número considerável de praticantes do grupo tem com a *Casa dos Olhos do Tempo*, o *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo*, liderada pelo Tata de Inquice Mutá Ime, e também da opção política do *INCAB* de pesquisar e divulgar os legados da tradição banto no Brasil⁷.

Com o projeto *Ginga Muleeke*, o *Nzinga* tem um trabalho continuado com meninas e meninos da *Comunidade do Alto da Sereia* que, além de frequentarem a Capoeira, acompanham seus Mestres ao Candomblé, onde desempenham muitas vezes função de tocar os atabaques, cantar e dançar, alguns dos mais velhos tendo sido “suspensos” Xicarangomas, em 2010. Os moradores do *Alto da Sereia* frequentam e ajudam a produzir as rodas de Capoeira e os eventos na sede, como exibição e produção de filmes, no projeto *Cineclube Sereia* (patrocinado pelo programa Mais Cultura do MinC), palestras, discussões, apresentações de dança e grupos musicais.

A proximidade dos Mestres do *Grupo Nzinga* com o Candomblé, para além da própria fé e obrigações religiosas, demonstra também uma busca de identificação e apoio mútuo, de aliança, na luta política contra diversas formas de hegemonia cultural ocidental que desqualificam todo saber estruturado na oralidade, na corporeidade, na comunidade e no respeito ao tempo de amadurecimento de cada um. Esta proximidade cumpre também o papel de inverter hierarquias quando traz praticantes de Capoeira brasileiros e estrangeiros universitários e de segmentos sociais mais favorecidos economicamente para conviver no terreiro, numa feliz estratégia de sedução dos discursos subalternizados no pós-colonialismo.

⁷ Ver Estatuto do *INCA*. Disponível em: <http://www.nzinga.org.br/pt-br/node/2> . Acesso em: 28 nov. 2011.

Da proibição até meados da década de 1970 à perseguição atual dos Candomblés pelos neopentecostais, a Capoeira é o “braço armado dos terreiros”, enquanto o Candomblé é sua “mãe espiritual”. Embora hoje não se lute mais fisicamente, no sentido literal, Candomblé e Capoeira compartilham o prestígio conquistado e realizam trocas simbólicas constantes. Assim sendo, a música é instrumento privilegiado para concretizar e expressar esta aliança.

O *Grupo Nzinga* é especialmente importante para ser escutado, entre outros motivos, por ser liderado por duas Mestras e um Mestre, coisa rara na Capoeira, onde os Mestres são ainda maioria. Além disso, todos os três Mestres do *Nzinga* estão envolvidos em atividades acadêmicas, como pesquisa e docência, e são ativistas nas reivindicações dos direitos da mulher e dos negros e combatem a violência exacerbada, seja física ou simbólica, no jogo da Capoeira, procurando dar ênfase à solidariedade. Vale ressaltar que o repertório de cantigas do *Nzinga* também é composto de cantigas que subvertem a recorrente desqualificação da mulher na Capoeira e na sociedade em geral⁸.

O *Nzinga* congrega brasileiros e estrangeiros universitários e meninas e meninos negros da *Comunidade do Alto da Sereia* - uma comunidade negra, considerada oficialmente um quilombo urbano -, funcionando como espaço mediador entre os diversos mundos de seus praticantes e promovendo a reapropriação da Capoeira por um setor social que vem sendo historicamente expropriado também de suas formas expressivas.

O grupo tem uma prática inclusiva em relação a pessoas oriundas de diversos países e origens sociais, tendo como ideal envolver a todos na reparação histórica das mazelas herdadas no pós-colonialismo, como o racismo, o machismo e a desigualdade socioeconômica. A militância do grupo por uma prática inclusiva e politicamente solidária

⁸ Ver BARBOSA, Maria José Somerlate. Representation of Women in Capoeira Songs. Tradução de Shayna McHugh, March 2008. *National Endowment for the Humanities*, summer 2001. Disponível em: < <http://www.plcs.umassd.edu/plcs12texts/barbosajun162006.doc> > .

pode ser escutada na adaptação, por exemplo, de um canto revolucionário moçambicano pela independência de Moçambique ao repertório da Capoeira.



Figura 2: Roda do *Grupo Nzinga* - Rio Vermelho - encerramento do evento “Menina quem foi sua Mestre” – Mestre Paulinha no Gunga, Mestre Elma do Maranhão no Médio- nov. 2009.

Rosângela Araújo (Mestra Janja do *Instituto Nzinga de Capoeira Angola*), simultaneamente co-orientadora e sujeito desta pesquisa, é historiadora e doutora em Sociologia da Educação pela USP, integrante do corpo docente da UFBA e coordenadora da linha de pesquisa ACHEI (Africanidades Corpo História Educação e (In)formação), da Redpect (Rede Cooperativa de Pesquisa Intervenção sobre (In)formação Currículo e Trabalho), na Faculdade de Educação, e ativista dos Movimentos Feminista e Negro. Minhas escolhas e as de Rosângela Araújo, aceitando participar da pesquisa, expressam o caráter fronteiro deste trabalho.

Do contexto da Capoeira Angola em Curitiba para o contexto de Salvador, onde moro apenas há dois anos, estive no limiar entre alguém “de dentro” da ampla comunidade da Capoeira Angola e ao mesmo tempo “de fora” de uma comunidade local, contínuo pelo qual transito, como “angoleira” e “pesquisadora”. Só agora começo a vislumbrar sobre a experiência de pertencimento a esta comunidade local de Capoeira Angola, meio cosmopolita, meio tradicional, e sobre as tensões entre conceitos de parentesco, linhagem e ancestralidade compartilhados com o Candomblé, e uma prática imersa no meio urbano cosmopolita nacional e internacional.

Regionalismos e estratificação social podem colocar o pesquisador alheio a determinados aspectos da própria cultura, como bem lembram Gerard Béhague (1999) e Rafael Bastos (2005). É preciso entender os aspectos da etiqueta social e das regras de comportamento dos grupos que nos propomos pesquisar (LARAIA, 2005, p. 86), mas também é preciso construir afetivamente as relações. Silva (2000), em um estudo sobre a relação de negociação que se estabelece entre antropólogos em pesquisa acadêmica e pessoas e grupos das religiões afro-brasileiras, ressaltou que para nenhuma das partes é possível prever todas as situações ou anular os próprios condicionamentos culturais.

No entanto, para pesquisas “sobre” ou “na” Capoeira Angola, existem, já, mais de duas soluções para a encruzilhada “de dentro/de fora”. Embora ainda ocorra a repetição do modelo “pesquisador(a) de fora” - isto é, do sul ou sudeste do Brasil, da Europa ou dos EUA, geralmente branco(a) e mais favorecido socioeconomicamente do que os sujeitos pesquisados - ele vem sendo flexibilizado pelo modelo do “pesquisador(a) desde dentro” da Capoeira.

Estou, portanto, num ponto intermediário entre os extremos destes modelos. O primeiro é o modelo dado e o segundo, o modelo escolhido - embora não me seja possível falar “desde dentro” no mesmo grau e em tantas dimensões quanto fala Mestra Janja, mulher

negra, baiana, educadora, pesquisadora e ativista, ou quanto outros mestres(as) e discípulos que vêm também falando na academia “desde dentro” da Capoeira Angola.

No contexto atual dos grupos de Capoeira Angola existem limites mais ou menos flexíveis de circulação de seus praticantes quanto ao acesso a outros grupos através da presença em rodas ou em treinos, a depender da afinidade entre Mestres e grupos e da autonomia destes capoeiristas que circulam, em alguns casos definida pela posição hierárquica que leva em conta, entre outros fatores, o tempo de prática.

No meu caso, não tive restrições impostas, mas procurei estar atenta a qualquer mal-entendido ou constrangimento que minha movimentação poderia causar às pessoas do meu próprio grupo de Capoeira, o *Zimba*, e às do *Grupo Nzinga* que, embora sejam da mesma linhagem e família de Capoeira Angola, na prática guardam algumas diferenças de ênfase nas interpretações dos princípios, nas propostas, na condução ritual e na expressão do jogo.

Uma das restrições que experimentei foi quanto a minha própria disponibilidade de tempo dividida entre o *Grupo Nzinga* e o *Grupo Zimba*, ambos com ampla gama de atividades em seus calendários, além de treinos e rodas. É difícil evitar que haja alguns limites de acesso aos “de fora”, decorrentes do senso de preservação dos interesses e particularidades de cada grupo. No entanto, fui recebida pelo *Grupo Nzinga*, como praticante de Capoeira e pesquisadora, de braços abertos e com muita tranquilidade, o que condiz com sua atitude inclusiva e construtiva.

Não aprofundi a pesquisa em meu próprio grupo porque, além da ausência temporária do Mestre Boca do Rio, residindo na Espanha, o *Grupo Zimba* não possui a característica peculiar e sistemática do *Grupo Nzinga* de adaptar à Capoeira cantigas religiosas em línguas africanas.

O interesse intelectual, empatia cultural e afinidade técnica com o meio foram fatores positivos de aproximação, como prevê Gerard Béhague (1999, p. 52) ao refletir sobre

a pesquisa de campo, e me possibilitaram acessar dimensões da Capoeira Angola que dependem de vivência e convivência para melhor apreensão.

O *Grupo Nzinga*, bastante procurado por pesquisadores de outros estados e países, geralmente considera bem-vindas e proveitosas as pesquisas acadêmicas, trocando informações com os pesquisadores desde suas posições como autoridades no assunto, tanto no universo da Capoeira Angola quanto no meio acadêmico, já que tem entre seus membros Mestres de Capoeira e Doutores universitários.

Sendo o *Nzinga* um grupo auto articulado e autogerido na inserção de seus projetos junto à comunidade e a editais públicos de fomento, como é o caso do *Cine Sereia*, que começou a funcionar em 2010 na sede do grupo e é direcionado para a *Comunidade do Alto da Sereia*, não senti que existisse expectativa de que minha pesquisa resultasse em algum tipo de retorno imediato, expresso em apoios financeiros ou em ajuda na elaboração dos projetos do grupo, mas sim o desejo mútuo do convívio e colaboração a partir deste encontro.

Frequentei as rodas do *Nzinga* cerca de uma vez por mês, comparecendo também a alguns de seus treinos, durante 2009, 2010 e 2011. Participei de eventos realizados neste espaço, como festas, workshops de Capoeira e construção de berimbaus, aula de dança afro, palestras e discussões, frequentando em 2009 o ciclo de festas da *Casa dos Olhos do Tempo*, que se inicia em junho de cada ano, e algumas festas nesta Casa em 2010 e 2011.

A questão do registro sonoro e audiovisual é, em grande parte dos casos, bastante delicada para as comunidades e para o pesquisador. Em casas de Candomblé é, quase sempre, proibido fotografar ou gravar, o que é comunicado em placas ou verbalmente no início das festas. Por isso, a simples formulação do pedido não encontra lugar e chega a ser constrangedora. Nos ambiente da Capoeira Angola é também uma atitude reconhecidamente pouco polida pedir para gravar ou fotografar fora do próprio grupo do qual o “angoleiro” faz parte.

Estes limites colocados pelas comunidades aos pesquisadores demonstram, primeiramente, a mudança do antigo *status* do pesquisador homem, branco, europeu ou norte-americano e, em segundo lugar, alardeiam a crítica à inutilidade e ao mau uso político de grande parte das pesquisas acadêmicas (BRANDÃO, 1981, p. 11).

Dentro deste novo contexto, não foi possível fazer gravações nas Casas de Candomblé, assim como decidi não produzir muitos registros no *Grupo Nzinga*, mesmo com a anuência de seus Mestres, pois avaliei a situação das constantes gravações como algo constrangedor para o grupo e para mim. Preferi frequentar as rodas e aprender as cantigas, como fazemos os capoeiristas, mesmo quando os grupos as disponibilizam em CDs. As limitações práticas e a própria convivência falaram por si do *tempo* necessário para que os passos fossem dados.

Os grupos de Capoeira têm geralmente CDs gravados e comercializados, como é o caso do *Nzinga*. Este foi mais um motivo pelo qual achei desnecessária a produção de muitos registros sonoros, fotográficos ou áudios-visuais. O próprio *Grupo Nzinga* tem seus projetos para gravação e divulgação e acho justo não os atropelar com a divulgação prematura e amadora que poderiam constituir os registros feitos por mim, de acordo com as possibilidades desta pesquisa, os quais seriam disponibilizados ao dito acesso “universal”, previsto pela “universidade”.

Angela Lühning, em 2009, em aula ministrada por ela na disciplina “Método de Pesquisa de Campo e de Laboratório em Etnomusicologia I”, na UFBA, sugeriu, como alternativa para a representação musical em estudos etnomusicológicos, um “roteiro de escuta”, o qual fosse permeado com trechos musicais curtos de CDs e áudios-visuais, vinculados às descrições do texto. Adoto nesta dissertação sua sugestão e apresento um “roteiro de escuta” com trechos ou faixas de cantigas e toques de Capoeira, Candomblé e Samba de Roda de diversos grupos e Mestres já divulgados e comercializados por eles

próprios. A razão de serem trechos curtos é evitar a reprodução não autorizada de um material que ficaria disponível ao público nas bibliotecas universitárias. As faixas de música para o roteiro de escuta que consta no CD anexado ao final desta dissertação serão indicadas no decorrer do texto, com números entre parênteses, por exemplo: (♩ - 1), (♩ - 2), etc. Incluí, também, links para vídeos disponibilizados pelo próprio *Grupo Nzinga* no site www.youtube.com, alguns constando também no DVD em anexo, nos quais se pode escutar boa parte das cantigas mencionadas, assim como a sonoridade da bateria do grupo, no próprio contexto das rodas de capoeira e apresentações da Orquestra de Berimbau.

Procurei levar em conta as definições de música utilizadas na Capoeira Angola, assim como as formulações filosóficas e teóricas dos capoeiristas, membros das religiões “afro-brasileiras” e do Samba de Roda, adotando termos utilizados nestes universos para os diversos aspectos musicais e procurando estabelecer uma interface entre as abordagens êmicas e éticas— as dos sujeitos da pesquisa e as do universo acadêmico (NETTL, 2005, p. 26 e 228).

Quanto às transcrições e descrições musicais, embora não sejam ideais à apreciação da maior parte dos sujeitos pesquisados e dos capoeiristas interessados que não dominam a leitura e a escrita musical ocidental, são utilizados aqui como complementares ao “roteiro de escuta”.

Para representar os toques da Capoeira, Samba de Roda e Candomblé utilizei a notação desenvolvida por etnomusicólogos como Nketia e Kubik, apresentando os conceitos de *linhas-guia*, padrões rítmicos, ostinatos e estrutura elementar de pulsações também através de autores que pesquisaram a música afro-brasileira dos Caboclos e do Samba de Roda, como Sonia Chada Garcia, orientadora deste trabalho, Ricardo Panfilio de Sousa e Katharina Döring. Porém, utilizei também a linguagem musical ocidental nas transcrições e análises do material melódico. Estas transcrições são prescritivas, isto é, sem detalhes quanto a estilo vocal, intensidade, nuances de afinação, etc., e pressupõem o conhecimento do estilo.

A análise musical que empreendi recaiu na comparação entre o fraseado rítmico-melódico de cantigas de Candomblé, Culto ao Caboclo e Samba de Roda adaptadas à Capoeira Angola, para demonstrar semelhanças, modificações, diferenças e compatibilidades, procurando entender o critério para que esta adaptação aconteça, pois acredito que alguns aspectos estéticos da música na Capoeira sejam sacrificados em prol da relação de identificação que se deseja enfatizar com o Candomblé no nível espiritual, cultural e político. Estas análises sinalizaram também aspectos de continuidade e a mudança dentro desta cultura musical.

Quanto às letras das cantigas, a análise teve o intuito de entender que tipo de identidade suas mensagens veiculam, a exemplo das análises de José Jorge de Carvalho (1993) das representações da identidade étnica do negro nas músicas “afro-brasileiras” tradicionais de cunho ritual, religiosas e comerciais. Algumas das cantigas religiosas em línguas africanas apresentadas aqui terão somente transcrições fonéticas para os textos e seus significados serão apenas aproximados, sobretudo para as quais não encontrei registros prévios, outras trarão significados aproximados e farão referência a diferentes versões.

Quanto ao estilo vocal, tomei a “estética da opacidade” (CARVALHO, 1991) como referencial. Esta estética das formas expressivas e religiões afro-brasileiras aparece também na Capoeira Angola, a qual não tem a intenção de facilitar a apreensão pelo observador ou a escuta pelo ouvinte, priorizando a subjetividade (ABIB, 2005, p. 197-198), a ambiguidade em detrimento da clareza e a ritualidade ao invés da espetacularização. A “estética da opacidade” é presente em diversas práticas musicais pelo mundo, caracterizadas como “participativas” por Thomas Turino (2003).

No primeiro capítulo abordei a Capoeira Angola a partir das diversas formas com as quais ela tem sido definida e qualificada tanto por pesquisadores quanto pelos próprios capoeiristas, a partir do século XX: *luta, jogo, brincadeira, arte, cultura, filosofia de vida,*

prática política, cultura popular, cultura tradicional de cunho ritual, cultura oral, patrimônio imaterial brasileiro, “afro-brasileira, “negra” e “herança africana”, para onde convergem diversas linguagens - música, poesia, teatro, dança, luta. Assim, procuro traçar a trajetória mítico-histórica da Capoeira Angola a partir da sua inserção em diferentes contextos político-sociais.

No segundo capítulo abordei, da mesma forma, a história do desenvolvimento e da organização das religiões de matriz africana no Brasil, sobretudo os Candomblés de Nação Ketu e Angola, o Culto ao Caboclo e a Umbanda, procurando fornecer uma visão panorâmica destas religiões em sua cosmogonia e ritual, para poder discutir, mais à frente, seus denominadores culturais/musicais compartilhados com a Capoeira.

No terceiro capítulo abordei a questão da identidade, da diferença, da raça e da etnicidade e de sua construção a partir de pontos de vistas essencialistas e não-essencialistas. Discuti a identidade descentrada e fragmentada dos sujeitos cosmopolitas na pós-modernidade e sua articulação com as identidades construídas por algumas comunidades de Capoeira Angola que se autodefinem tradicionais e que, na prática, parecem-me hoje simultaneamente locais e globais, herdadas e reflexivas, tradicionais e cosmopolitas. Além disso, analisei o papel da música da Capoeira Angola nesta construção de identidades e na sua expressão.

No quarto capítulo defini *trânsito musical*, procurando destacar os diferentes tratamentos musicais dados a elementos compartilhados na cultura musical afro-brasileira da Capoeira Angola, do Samba de Roda, do Culto ao Caboclo e do Candomblé. Em grande parte dos casos, o mesmo material musical é utilizado, recebendo tratamento musical diferente: textos são adaptados a novas melodias e vice-versa, toques, instrumentos e formas são emprestados, sendo esta a maneira principal de diversificar o repertório tradicional da cultura musical ritual afro-brasileira. A textura coral responsorial é a mesma, assim como características do timbre vocal. Apresento os instrumentos, toques e variações rítmicas como

denominadores culturais/musicais comuns às culturas de origem banto, demonstrando sua presença na Capoeira Angola, no Samba de Roda, no Candomblé e no Culto ao Caboclo, assim como suas funções muitas vezes semelhantes na condução ritual e na influência sobre os movimentos corporais. As pesquisas de Sonia Chada Garcia foram de valor crucial para este capítulo. Procuro entender quais as motivações para a realização do *transito musical* e como se compartilham os significados de tais elementos *em trânsito*, dando ênfase às cantigas para Inquices e Caboclos adaptadas às rodas de Capoeira Angola pelo *Grupo Nzinga*.

No quinto capítulo abordei música e religião. Discuti o “transe de possessão” como manifestação do divino na religiosidade afro-brasileira e o “transe ritual” na Capoeira, nas quais a música tem papel desencadeador, para entender o que acontece com a roda como um todo e com os capoeiristas quando cantigas religiosas são executadas, e de que forma atuam os elementos musicais em trânsito entre a Capoeira Angola, o Candomblé e o Culto ao Caboclo sobre o estado de consciência dos capoeiristas na roda de Angola.

Esta abordagem sobre o transe torna-se importante frente às discussões correntes, no meio da própria Capoeira Angola, sobre a pertinência das cantigas religiosas na capoeira. Temos tanto pessoas que criticam o que acreditam ser uma sacralização excessiva de uma prática laica, quanto pessoas que receiam a vulgarização das cantigas religiosas ou as consequências de seu poder mágico quando da utilização inadequada destas cantigas, já que o universo da Capoeira Angola inclui pessoas não-iniciadas ou mesmo muito distantes da cultura religiosa afro-brasileira, as quais podem utilizar as cantigas de forma displicente, como mero modismo.

No mesmo capítulo, procurei explicitar a relação inerente entre a Capoeira e a religiosidade “afro-brasileira” para dialogar com pesquisas que denunciam a cooptação atual desta prática musical pelos neopentecostais, os quais utilizam sua música como ferramenta privilegiada no processo de evangelização. Ressaltei diversos elementos musicais ligados à

religiosidade “afro-brasileira” através de descrições e análises de exemplos musicais extraídos tanto de minha vivência como praticante de Capoeira Angola como de registros sonoros e escritos.

Visitei algumas etnografias a partir do século XX, que documentam pontos de contato entre a capoeira e as religiões afro-brasileiras, para demonstrar o caráter inclusivo e tolerante desta cultura musical e religiosa, a qual reverencia não apenas as divindades de origem africana e os Caboclos, mas também os Santos católicos, Jesus e Deus, não ignorando sequer o Diabo.

A intenção foi demonstrar, tanto aos neopentecostais quanto aos não-evangélicos receosos da utilização das cantigas religiosas em línguas africanas na capoeira, que não basta trocar os textos das cantigas, evitando fazer menção aos Inquices, Orixás, Voduns e Caboclos, para negar sua relação com as religiões “afro-brasileiras”, pois existe ampla gama de aspectos menos explícitos que confere unidade a esta cultura musical. Além dos elementos especificamente musicais, a Capoeira compartilha com as religiões “afro-brasileiras” a cosmogonia, a configuração ritual e a corporeidade, impregnadas de narrativas mítico-históricas que as atrelam.

Com esse estudo espero ter contribuído para ampliar as discussões sobre música, identidade e religião na Capoeira Angola e na cultura musical “afro-brasileira” como um todo e, especialmente, nas formas expressivas de cunho ritual, bem como produzido descrições detalhadas de um aspecto pouco estudado de sua musicalidade, o *trânsito musical*, para compreender traços de continuidade e transformação.

1. CAPOEIRA ANGOLA

1.1 ESPELHO MÁGICO

A Capoeira Angola é um *jogo*, uma *brincadeira*. Uma *forma expressiva popular, tradicional, ritual, afro-brasileira* de transmissão oral, para onde convergem diversas linguagens - música, poesia, teatro, dança, luta –, caracterizada também por apresentar uma filosofia própria. João Soeiro de Carvalho (1999, p. 149) acredita que categorias específicas da cultura - como música, dança, estilo e gênero - não são suficientes para definir o comportamento expressivo humano em culturas diferentes e que movimento corporal, produção sonora e teatro podem ser um fenômeno integrado. Defende assim designações locais para categorias de comportamento expressivo particulares, refutando a imposição de categorias estrangeiras. O autor sugere o conceito de “modo expressivo” como unidade básica de análise. Os “modos expressivos” têm seu papel na mediação cultural e na ação social, relacionando-se com processos históricos e com a busca por identidade (Idem, Ibid.).

A definição de “prática musical”, por Sonia Chada Garcia (2007, p. 137), em sua pesquisa sobre a música ritual dos Caboclos nos Candomblés, também é pertinente a esta pesquisa: “um processo de significado social capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros”. Esta “prática musical” envolve aprendizado através da participação social e ritual, num contexto que modela e é modelado por tal prática (Ibid., 2007, p. 138).

Rosângela Araújo (2004, p. 130), em sua tese *Iê, viva meu mestre - A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*, discute a Capoeira Angola como filosofia de vida, práxis pedagógica e política, que comporta alguns procedimentos dos “saberes tradicionais africanos” - oralidade, ancestralidade, comunidade -, e questiona a

caricatura e estigma da capoeira como folclore, esporte e mercadoria, definindo-a como arte, cultura e resistência negra, calcada de espiritualidade e religiosidade, sendo uma forma de autoconhecimento, de reflexão e ação política. Para a autora (Ibid., 2004), a Capoeira Angola é campo no qual se constroem identidades a partir da tradição e do pertencimento, rompendo barreiras geográficas, raciais e de classe social.

Faremos referência, aqui, aos seguintes rituais: rodas de Capoeira Angola, Sambas de Roda e festas públicas de Candomblés. Jonatas Dornelles (2002) destaca que a observação e análise de rituais foi prática constante e fundamental na Antropologia, desde a formação deste campo de estudos. Como eventos excepcionais, não-cotidianos, porém naturalizados e já recortados pelos próprios membros de uma determinada comunidade do resto de sua vida social, os rituais tanto expressam como constroem identidades e processos socioculturais, funcionando como seu metacomentário, como um espelho mágico que facilita a visualização dos valores e paradigmas vigentes numa sociedade, comunidade ou grupo, bem como de suas contradições e conflitos (Ibid., 2002, s/p).

Eduardo de Oliveira (2003), na busca por elementos estruturais que possam ser generalizados em uma “cosmovisão africana” - anterior à presença europeia na África e persistente após a Diáspora africana -, entende que “a vida é ritualizada continuamente no cotidiano das sociedades negro-africanas”, sendo que os rituais, intrinsecamente ligados à religião, “transmutam o tempo profano em tempo sagrado”, prescrevendo comportamentos e atitudes através da atualização do tempo mítico (Ibid., p. 48-49, 85).

A música tem papel central em muitos rituais “afro-brasileiros”, os quais guardam limites tênues entre o sagrado e o profano, a exemplo dos Candomblés, do Samba de Roda (e sua íntima relação com o Samba de Caboclo e a Capoeira Angola), como demonstram Rita de Cássia Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (1992).

Na Etnomusicologia, a música dos rituais e sua conotação espiritual e religiosa é bastante abordada. Bruno Nettl (2005, p. 244-258) destaca a cerimônia e a comunicação com o sobrenatural como algumas das principais funções da música. Também é a partir da compreensão da música que os etnomusicólogos procuram apreender a estrutura social. John Blacking (1995, p. 26) defende que “porque música é som humanamente organizado, deve haver uma relação entre padrões de organização humana e padrões de sons produzidos como resultado da interação humana”⁹. A música pode refletir, reforçar ou contestar determinados comportamentos culturais e instituições sociais.

Cabe aqui, também, lembrar que a Capoeira Angola é uma forma expressiva ritual geralmente tratada como “popular” por pesquisadores e praticantes de Capoeira. O conceito de “cultura popular”, segundo Nestor Garcia Canclini (1998, p. 206-207), vem sendo construído e modificado com o tempo, a partir das “operações científicas e políticas que levaram o popular à cena”, como “o folclore, as indústrias culturais e o populismo político”. Atualmente o termo “cultura popular”, no senso comum, indica tanto a cultura tradicional de caráter local e associada com o nacional e com as classes subalternas (Ibid., p. 207) – que preferimos chamar aqui de *subalternizadas* -, quanto à cultura urbana, cosmopolita e globalizada¹⁰, veiculada massivamente pela indústria cultural (Ibid., p. 216 e 218).

O conceito de “cultura popular” equiparado a folclore fica vinculado à existência do conceito de povo, a partir do final do século XVIII, na formação dos Estados nacionais na Europa: “O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta” (Ibid., p. 208). No final do século XIX, são os românticos que vêm exaltar esta cultura popular “irracional” e movida pela paixão (Ibid., p.

⁹ *because music is humanly organized sound, there ought to be a relationship between patterns of human organization and the patterns of sound produced as a result of human interaction.*

¹⁰ No capítulo 3 farei uma breve discussão sobre as implicações da utilização do termo global e suas derivações, a partir da abordagem de Thomas Turino (2003), em *Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music.*

208-209). Surgem então os estudos folclóricos que olham para a cultura popular (ou folclore) como sobrevivências de algo quase extinto que precisa ser resgatado, porque “constitui a essência da identidade e do patrimônio de cada país” (Ibid., p. 210, 214).

Na pós-modernidade o uso do termo “popular” adquire complexidade maior. No caso da Capoeira, quem seria este povo? Até por volta de 1930, a Capoeira era praticada majoritariamente por africanos e seus descendentes. Como forma expressiva “étnica”, apresenta traços culturais marcantes dos povos banto, embora na história de seu desenvolvimento no Brasil tenha recebido contribuições “multiétnicas” - pois praticada por africanos de origens diversas e seus descendentes. Como fenômeno rural, a Capoeira teve, provavelmente, contribuição dos indígenas e caboclos e, como fenômeno urbano, certamente a presença do colonizador europeu e dos sujeitos de passagem pelos portos, sobretudo os marinheiros, como demonstrou Carlos Eugênio Líbano Soares (2001, p. 86). Este amálgama “étnico-racial” é que, após a abolição, constituiu o “povo” da cultura “popular” negra.

A partir do Estado Novo, com a liberação gradativa da prática da Capoeira, antes proibida constitucionalmente, e depois, com as ações políticas de esquerda do *Centro Popular de Cultura* (CPC) da *União Nacional dos Estudantes* (UNE), a partir da década de 1960, como demonstra Hermano Vianna (2001, p. 48), a Capoeira - assim como outras formas expressivas “populares” - tornou-se cada vez mais interesse e prática de intelectuais, universitários, membros das classes mais favorecidas economicamente e de estrangeiros.

Tivemos ainda o apoio do Estado, durante a ditadura militar no Brasil, à disseminação da Luta Regional Baiana (Capoeira Regional) como esporte e folclore, com a formação de Ligas e Federações para normatizar sua prática, o que contribuiu para que ela se tornasse “popular”, no sentido de amplamente difundida e hegemônica, questões abordadas por Alejandro Frigério (s/d, s/p) e Simone Pondé Vassalo (2010, s/p).

Portanto, quando me refiro à Capoeira Angola como “cultura popular”, na atualidade, estou considerando a seguinte problemática: por um lado, a Capoeira Regional (e seus desdobramentos¹¹) pode ser considerada “cultura popular”, porque amplamente difundida, hegemônica, em termos globais – ela é “popular”, isto é, muito conhecida e praticada. O termo “popular” refere-se aí também ao “povo” brasileiro da cultura e identidade nacionais. Comparada à Capoeira Regional, a Capoeira Angola aparece *hoje* como prática de uma minoria elitizada para o parâmetro socioeconômico brasileiro, com acesso, por exemplo, a universidades, “artigo de luxo” em nosso país. A adesão à Capoeira Angola é geralmente justificada pelos praticantes pela intenção de participar de uma “cultura popular afro-brasileira/negra”, atrelada a valores “tradicionais”. Esta escolha é, em si, uma crítica às concepções de Capoeira exclusivamente como “esporte” e “arte marcial”, mais vinculadas à Regional. Neste sentido, o termo “popular” na Capoeira Angola cumpriu a função de dar uma conotação dinâmica à cultura do “povo”, rechaçando o sentido estático que vinha lhe atribuindo o uso do termo “folclore”, e é substituído muitas vezes pelo termo “afro-brasileira” ou “negra” adjetivando cultura ou arte.

No campo da etnomusicologia, Kazadi wa Mukuna (2006) discute a passagem de alguns traços culturais tradicionais das tribos do grupo linguístico banto, da região congolana, ao popular brasileiro, fornecendo um importante modelo para análise no que tange à definição de aspectos da cultura como “tradicionais” ou “populares”. Para o autor, tradicional seria

o que pertence a uma continuidade bem determinada, cuja mera existência é vitalizada por conceitos ideológicos regulados por normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma família, uma tribo, um grupo étnico, etc. (...) o ‘tradicional tira seu valor ético da identificação do contexto dentro do qual foi concebido (Ibid., p. 156).

¹¹ Alguns Mestres de Capoeira passaram, a partir do final do século XX, a se auto-definirem da vertente Contemporânea, considerando-a como uma mistura entre as vertentes Angola e Regional.

Já o popular é definido por ele como

um novo estado de um ‘tradicional’ tirado do seu contexto vital, perdendo assim o que tinha de oficial ou de cultural, específico identificável com um grupo determinado. (...) o ‘popular’ seria o ‘tradicional’ cujos conceitos se afastam daquilo que lhes dá sentido e existência, estando em inconformidade com as regras de conduta prescritas pela sociedade (...) um ‘tradicional’ que tem se tornado lugar comum entre sociedades, nações, etc. (Ibid., p. 156)

Então, poderíamos dizer que o popular, para Mukuna (2006), seria uma miragem do tradicional. Esta passagem dos elementos culturais (musicais) de sua concepção “tradicional” banto à “popular” brasileira é explicada pelo autor (Ibid., p. 207) pela ruptura causada na totalidade da vida dessas comunidades por conta da Diáspora e da escravidão, e sua persistência na memória individual e coletiva na cultura (música) popular brasileira, explicada pelo fato de tais elementos culturais (musicais) terem sido, nas tribos africanas, funcionais, isto é, altamente dependentes dos seus contextos e, portanto, marcantes.

Nesta perspectiva, se considerarmos que a Capoeira Angola tem origem em traços, elementos ou denominadores culturais tradicionais africanos dos povos banto, rearranjados no Brasil no contexto da escravidão, concluímos que ela merece ambos os atributos – tradicional e popular. Os elementos culturais soltos e descontextualizados teriam sido reorganizados, fundando aos poucos uma nova tradição durante a escravidão rural e o contexto dos quilombos. Esta tradição sofreu novos momentos de ruptura: as migrações internas, ligadas aos ciclos econômicos; a proibição do tráfico e o fim da escravidão, com o êxodo rural da antiga população escrava e o novo contexto urbano; a perseguição durante o Império e a proibição durante a República; sua descriminalização e retomada no Estado Novo – academias, contexto intelectual, mestiçagem, folclore, “esporte” e turismo; o contexto dos movimentos políticos de esquerda universitários - resgate; a Ditadura Militar - Ligas e Federações de Capoeira; as reivindicações dos Movimentos Negros – africanização, prática

política; o evento da globalização e a proposta de tombamento como patrimônio imaterial da humanidade e as discussões e políticas públicas atuais.

Teríamos de escolher escutar, a cada um desses passos, a passagem do “tradicional ao popular” nos termos de Mukuna (2006), ou a tradução (ressignificação, reinscrição, reinvenção) de uma forma expressiva que restabelece continuamente algum tipo de vínculo essencial com seus novos ambientes, o que lhe faz merecer sempre o adjetivo “tradicional”.

Em uma “cosmovisão africana”, Eduardo Oliveira (2003, p. 118) conclui que a tradição está ligada ao “princípio de senioridade”, portanto à ancestralidade e à identidade.

A tradição africana atualizada pelos afrodescendentes é autêntica na medida em que fiel à sua forma cultural, original na medida em que advém da experiência (ética) coletiva dos africanos. A tradição cria identidades pois ela é o manancial dos valores civilizatórios e dos princípios éticos (filosóficos) que singularizam a história dos afrodescendentes. A legitimidade da tradição africana dá-se, exatamente, por ela não ser uma memória fossilizada no passado, mas uma experiência atualizada no calor das lutas dos afrodescendentes (Ibid., 2003, p. 118)

O dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004) define *tradição* como “Ato de transmitir ou entregar”; “Transmissão oral de lendas, fatos, etc., de idade em idade, geração em geração”; “Transmissão de valores espirituais através de gerações”; “Conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados”; “Recordação, memória”.

Para Stuart Hall (2006, p. 54-56), tradição implica na ênfase da continuidade entre presente e passado, através dos mitos de origem, sendo que estes são filtrados através de uma memória seletiva, podendo mesmo constituir o que Hobsbawm chama de tradição inventada (HOBSBAWN *apud* HALL, 2006 p. 54).

Para Lívio Sansone (2007, p. 254), “nos dias atuais, a invenção da tradição e sua manutenção como tal exigem um grau mais elevado de fantasia, criatividade e – muitas vezes – capital acadêmico do que no passado.” A Capoeira Angola é uma forma expressiva de

transmissão oral, cuja memória enfatiza a continuidade com o passado, mas que também cria, recria, atualiza e traduz, ou interpreta, sua tradição.

Esta discussão sobre a Capoeira Angola como “cultura popular” e “tradição” nos leva a perceber o quanto ela é, também, parte da comunidade imaginada da nação. Como explica Stuart Hall (2006, p. 50-51), a cultura nacional é um discurso que constrói sentidos através de histórias e memórias que ligam presente e passado, através do culto de símbolos e de práticas sociais recorrentes (*Ibid.*, p. 14-15). Portanto a identidade nacional é vivida na imaginação, como comunidade imaginada. A narrativa da nação

é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (...) conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte (*Ibid.*, p. 52).

A memória e as narrativas da Capoeira Angola, verbais, rituais, gestuais e musicais, falam amplamente da ancestralidade através de histórias e lendas que conectam seus membros do passado e do presente a uma origem, experiência e destinos comuns, mesmo que estes membros sejam de “etnias” ou “raças”, gêneros, gerações, nacionalidades e classes sociais diferentes. Para Hall (2006, p. 53) “A identidade nacional é representada como primordial”, quando “há a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*”.

Não pretendemos superdimensionar a participação da Capoeira Angola na *comunidade imaginada* da nação, nem subestimar a *comunidade* de convívio cotidiano da mesma. O convívio comunitário é imprescindível para a manutenção da Capoeira Angola frente à cultura hegemônica e à complexidade da sociedade, como nos lembra Pedro Abib (s/d, p. 5-6). O que fazemos é apontar para o fato de que, justamente, são os sujeitos, ou os sujeitados da dinâmica urbana cosmopolita, global pós-modernas, anônima, mecanizada e

excludente, que vêm aderindo à Capoeira Angola, buscando reflexivamente esta *comunidade* “orgânica” e inclusiva como um contrapeso, uma alternativa à desterritorialização, aos descentramentos e fragmentações dos antigos contextos em que viviam, ou que *acreditam* que viviam e que as gerações anteriores viviam. No entanto, é importante lembrar que esta desterritorialização é vista por muitos pensadores contemporâneos como contínua na história humana e que a desterritorialização do negro que forja a capoeira dá-se desde a diáspora africana.

Os membros de um determinado grupo de Capoeira Angola encontram-se algumas vezes por semana para treinos, rodas e outros eventos. Fenômenos recentes para a Capoeira Angola, como a expansão e internacionalização de grande parte dos grupos a partir da década de 1980, levaram a maioria a ter sedes em cidades e países diferentes, fazendo com que muitos de seus membros nunca, ou raramente se encontrem, e se comuniquem apenas virtualmente através de listas de e-mails, sites de *chat* e representações de seus grupos em páginas da internet.

É claro que esta não é a realidade de todos os grupos de Capoeira Angola, mas é a de grande parte dos que assim se autodenominam ou são reconhecidos como tal, sendo bastante significativa entre os grupos da linhagem de Mestre Pastinha com passagem pelo *GCAP*, sobretudo os liderados por mestres(as), contramestres(as) e treineis de Salvador e Rio de Janeiro. Assim também acontece com muitos grupos de outras linhagens, ou ainda com os que, embora não sejam diretamente da linhagem de Mestre Pastinha, têm ou tiveram forte ligação de identificação com os grupos que se formaram a partir do *GCAP*, ou são “apadrinhados” por mestres baianos e cariocas, recebendo visitas anuais ou semestrais destes para oficinas e orientações. Esta realidade pode facilmente ser constatada numa busca on-line, acessando os sites dos grupos de capoeira angola, nos quais se encontra nomes de professores, treineis, contramestres e mestres responsáveis por trabalhos em outras cidades e países.

É o caso dos trabalhos do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), INCAB (Instituto Nzinga de Capoeira Angola), GCA Zimba, FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola, ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada), GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola), AJPP-CECA (Academia João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola), João Grande, Angoleiro Sim Sinhô, GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe), ACAMCAB (Associação de Capoeira Angola Mestre Marrom e Alunos), GCAB (Grupo de Capoeira Angola Cabula), Grupo Meninos de Arembepe, Grupo de Capoeira Angoleiros do Mar, Escola de Capoeira Os Angoleiros do Sertão, GCYP (Grupo de Capoeira Ypiranga de Pastinha), Capoeira Angola Center Mestre João Grande, ACANNE (Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro), entre muitos outros.

Numa mesma cidade, por exemplo, como Salvador, sob a designação Capoeira Angola, estão diversas linhagens ou escolas¹², as quais se dividem em grupos cujos treinos, rodas e eventos muitas vezes têm horários coincidentes e cujas sedes podem estar situadas a grandes distâncias umas das outras. Estes são fatores que dificultam o contato mais frequente entre os praticantes de Capoeira Angola de grupos diferentes dentro de uma mesma cidade, sem falar na divergência ideológica entre grupos, nos interesses e estilos de vida muitas vezes incompatíveis entre os membros desta comunidade ampla que é a Capoeira Angola.

Apesar destas distâncias e diferenças, a metáfora familiar é constantemente acessada pelos praticantes e principalmente pelos Mestres de Capoeira Angola, no intuito de fomentar a solidariedade política e ideológica e o maior convívio e coesão possível nos princípios e na prática desta forma expressiva, sem ignorar o peso que os termos família, linhagem e genealogia têm para a manutenção da exclusividade e da propriedade intelectual desta prática.

¹² Estilos de Capoeira herdados de Mestres mais antigos, a maioria da primeira metade do século XX, os quais guardam configurações rituais e princípios próprios. Aprofundaremos a definição de linhagem e ancestralidade no Capítulo 2.

Fala-se na “família da Capoeira Angola”, no sentido de uma comunidade com estreitos vínculos, e de uma linhagem como um “modelo educacional” onde ocorrem as trocas simbólicas entre Mestre e discípulo, educador e educando. A metáfora da família fornece um ponto de constante comparação entre a Capoeira e o Candomblé para Mestres e Pais de Santo, sobre a qual uma ressalva tem sido comumente feita: a Capoeira Angola pode, sim, ser uma família (comunidade), como o é o Candomblé, mas uma família com vínculos um pouco mais frouxos, na realidade.

As pessoas aderem à Capoeira Angola pela identificação a determinados princípios que caracterizam esta forma expressiva e esta comunidade, mesmo que, em certa dimensão, imaginada. Estes princípios, quando colocados em prática em comportamentos e configurações rituais, têm resultados éticos e estéticos que podem ser muito diferentes de um grupo para o outro, como demonstra Simone Ponde Vassalo (2009) em sua análise das representações dos grupos de Capoeira Angola na Internet. No entanto, a exemplo da nação, existem alguns aspectos que expressam a unidade interna ao mesmo tempo em que desenham fronteiras externas, como, por exemplo, a língua.

O jogo da Capoeira Angola é um código geralmente compreendido de imediato por praticantes que se encontrem numa roda pela primeira vez, uma língua franca, assim como a maioria das cantigas, apesar de sotaques e pequenas variações, são conhecidas por quase todos os membros desta ampla comunidade da Capoeira Angola. Esse compartilhamento simbólico não impede os ruídos de comunicação – que podem ser gerados pelas variações na configuração ritual, por diferentes graus de tolerância quanto à agressividade no jogo e diferentes critérios de julgamentos sobre competência e comportamento adequado, entre muitos outros -, os quais dão margem às afinidades ou incompatibilidades, a críticas abertas ou hostilidades veladas, e mesmo à impossibilidade de

se jogar junto e ao rompimento temporário ou definitivo de relacionamentos, no âmbito pessoal e grupal.

Sendo a Capoeira Angola imaginada como uma forma expressiva popular tradicional ritual negra, africana ou afro-brasileira, na prática seus membros têm aparências, identidades culturais, etnicidades e nacionalidades diversas, e a maioria não é, hoje, dos seguimentos sociais mais “populares”.

Ainda, se ela é imaginada como uma prática oposta à Capoeira Regional, muitos de seus aspectos, como a adoção de uniformes e treinos sistemáticos e com frequência regular, a cristalização de sua configuração ritual/musical e de suas escolhas estéticas, a expansão intermunicipal, interestadual e internacional desde a década de 1980, já as aproximam em alguns aspectos – guardadas as devidas proporções, pois a impessoalidade, padronização e expansão dos grupos como empresas na Capoeira Regional e em seus desdobramentos são incomparavelmente maiores.

Na discussão das políticas públicas governamentais os “angoleiros” vêm pleiteando o direito de serem contemplados em sua diferença em relação à Capoeira Regional. Se os “angoleiros” praticam o que consideram uma Capoeira atrelada a valores mais tradicionais, na qual persistem elementos estruturantes de uma “cosmovisão africana”, e que não está inserida no mercado cultural do espetáculo e no mundo esportivo das competições, sua prática não foge às contingências da pós-modernidade.

Uma última discussão que achamos pertinente neste capítulo é quanto ao uso do termo “afro-brasileira” como adjetivo para a Capoeira. Kasadi wa Mukuna (2006, p. 76) usa duas categorias para se referir à cultura negra no Brasil: “africana” – que “contém heranças em sua pureza (se este for o caso) e em suas variantes resultantes de processos de aculturação no novo ambiente”, e “afro-brasileira” – que “contém traços africanos, mas que criou raízes no Brasil” (*Ibid.*, p. 76).

Rosângela Araújo (2004, p. 17) demonstra como os termos “afro-brasileiro” e “africano” são entendidos atualmente, pelos aprendizes de Capoeira Angola que entrevistou, de forma muito parecida. Ela acredita que a não localização da “raiz da capoeira no *ngolo* (Dança das Zebra)”, como defende a maioria dos líderes *angoleiros*” deve-se à “dificuldade de se pensar historicamente o negro brasileiro que não a partir da escravidão, mesmo quando refletindo a própria África”. Araújo (2004, p. 140) considera redutivas as leituras que apresentam a origem da Capoeira na escravidão, pois a condição do negro como escravo tende a se naturalizar através desta operação, e a anterioridade de sua cultura, sua ancestralidade, é desconsiderada.

Eduardo Oliveira (2003, p. 86), ao pensar sobre a questão para o Candomblé, o considera “um microcosmo brasileiro que reflete o macrocosmo africano”, reconhecendo que as religiões africanas foram modificadas no Brasil com as estratégias de resistência, como a dissimulação no sincretismo. Para o autor, “o candomblé não é uma religião africana, mas uma religião brasileira pautada nas matrizes culturais da África. É uma religião brasileira visto que foi forjada em território brasileiro sob as agruras da escravidão” (Ibid., 2003, p. 87).

Neste trabalho não fazemos uma opção única a partir de dois opostos. Autorizamos-nos a qualificar a Capoeira tanto sob a categoria “cultura afro-brasileira”, por considerar que ela foi forjada no Brasil, sobretudo a partir do amálgama de elementos culturais oriundos dos povos banto da África, quanto sobre a categoria “cultura negra”, considerando assim a realidade da diáspora africana, como sobre as categorias “cultura popular” e “cultura tradicional”, pelos motivos já expostos anteriormente neste capítulo.

Apesar de a Capoeira ter como possíveis modelos lutas como o *N’golo* – ou dança das Zebras, realizada em rito pela disputa de moças no Sul de Angola (CASCUDO, 1967, p. 185-187) -, suas configurações rituais, sua função, e seus desdobramentos até a atualidade

parecem ter sido significativamente diferentes de tais matrizes em potencial, tendo contado com acréscimos e interpretações de diversas culturas.

A Capoeira e suas definições são ambíguas e polivalentes e estão sujeitas à essência dinâmica dos fatos, que encontra paralelo nas tantas possibilidades de posicionamento do jogador através da movimentação dentro e no entorno da roda, assim como no giro sobre seus próprios eixos. A Capoeira Angola pode, portanto, ser apreendida de diversas perspectivas: como forma expressiva ritual popular afro-brasileira de tradição oral, no limite entre o sagrado e o profano, entre a luta e o lúdico, não deixando de desempenhar o papel, na pós-modernidade, também de uma comunidade imaginada, de um grupo urbano e de uma prática política, sendo capital cultural disputado por discursos e ideologias.

1.2. TRAJETÓRIAS HISTÓRICAS, DISCUSSÕES SOBRE ORIGEM, DISCURSOS SOBRE IDENTIDADE

São muitas as discussões em torno da origem da Capoeira atravessando o século XX e permanecendo em pauta neste início de século. Elas estão relacionadas à construção dos discursos sobre identidade, seja ela nacional, local ou étnica, e são expressas também na musicalidade da Capoeira Angola. Alguns estudiosos e capoeiristas defendem a origem brasileira da Capoeira; outros defendem sua anterioridade africana; uns acreditam que a Capoeira teria surgido no meio rural, outros no contexto urbano; alguns defendem que a Bahia é seu berço, outros que a Capoeira tem sua origem também em outros Estados brasileiros; alguns afirmam a relevância de traços culturais do grupo linguístico banto em sua formação. Assim, para estas discussões, são levantadas principalmente questões sobre a Diáspora

africana, as etnias trazidas para o Brasil e sobre o uso dos símbolos negros na formação do discurso sobre a identidade nacional.

As primeiras pesquisas históricas e os primeiros documentos sobre a Capoeira aparecem nas cidades a partir do início do século XIX, como destaca Letícia Reis (1996, p. 42). Entre as causas para a escassez de documentos referentes à Capoeira, é bastante lembrada - como por Waldeloir Rego (1968, p. 10), em sua etnografia sobre a Capoeira Angola - a queima de documentos referentes à escravidão por ordem de Rui Barbosa, então Ministro da Fazenda de Marechal Deodoro da Fonseca.

Textos e imagens de viajantes no período colonial são fontes de difícil interpretação, pois generalizantes quanto às formas expressivas dos negros, tanto pelo preconceito quanto pela distância social de quem os produzia, apresentando formas insólitas de tocar alguns instrumentos em ilustrações, estereotipando as expressões gestuais, adjetivando pejorativamente as superficiais descrições sobre a música. Mesmo assim, muitos autores recorrem a tais documentos para recriar a história da Capoeira. Esta e outras formas expressivas e religiões negras são apresentadas sob a denominação batuque, diversão de pretos, etc. Katharina Döring também encontra esta dificuldade em sua pesquisa sobre o Samba de Roda:

A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente será esclarecida, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e geralmente foram proferidas de um olhar hegemônico e racista que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada (DÖRING, 2004, p. 69)¹³.

João José Reis (2002, p. 102) lembra também que “A história da festa negra em geral nos chega pela pena dos que a toleravam, criticavam ou perseguiram, dos policiais,

¹³ Disponível também em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/52/95>> . Acesso em: 04 set. 2007.

religiosos, jornalistas, governantes.” O autor (Ibid., 2002) acessa descrições do *batuque* e do *lundu*, termos que generalizavam as expressões musicais e coreográficas dos negros no período colonial. Estas descrições abundam em especulações sobre função, moralidade, pertinência ou não dos folguedos para escravos e a sociedade branca e são construídas com termos pejorativos e idéias racistas. O autor formula as seguintes perguntas: “Qual a diferença entre samba e batuque para quem dançava? Quantas formas de dançar, tocar e cantar se abrigavam sob esses termos, em momentos específicos do século XIX?” (REIS, 2002, p. 103). Para investigar a polissemia dos termos, o autor utiliza-se de relatos vários da primeira metade do século XIX.

Ricardo Panfilio de Sousa (1997), na primeira dissertação de mestrado específica sobre a música da capoeira feita na área da Etnomusicologia, *A música na capoeira: um estudo de caso*, no capítulo 2, *Aspectos históricos da capoeira*, nos traz vasta revisão bibliográfica sobre documentos escritos e iconografia de viajantes, assim como dados da história oral narrada por antigos mestres. Segundo sua pesquisa, o primeiro a escrever “jogar capoeira” é o alemão Johann Moritz Rugendas, que esteve no Brasil entre 1821 e 1825, em *Malerisch Reise in Brasilien*, 1835, mencionando também os mandingos e mandingueiros, mas sem relação com os “valentões” ou “contas verdes” citados anteriormente por Henry Koster, em 1817 (p. 10-11). Duas ilustrações de Rugendas mostram cenas de capoeira: “San Salvador” e “Jogar capoeira ou danse de la guerre” (Ibid., p. 10-11).

Carlos Eugênio Líbano Soares (2001) também teve que recorrer aos registros policiais para reconstruir a história da Capoeira na primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro, realizando o trabalho de discernir das informações que procurava os conteúdos tendenciosos da elite brasileira e da polícia da época. Sobre o batuque escreve:

Outra “instituição” da cultura escrava urbana igualmente perseguida era o *batuque*. Mais rápido do que as forças da ordem podiam agir, formavam-se grupos de negros nas praças da cidade, ao som de tambores e da batida característica. Quando as forças policiais

acorririam, muitos já tinham fugido, encontrando-se em outro beco (Ibid., p. 85)

A fragilidade na documentação sobre os primeiros momentos da Capoeira gera muitos mitos de origem, os quais são parcialmente embasados em fatos e deduções históricas. Uma publicação muito difundida sobre a Capoeira, *O que é capoeira*, de Almir das Areias (1983, p. 19), defende que ela surgiu no Brasil como afirmação da autonomia cultural dos negros escravos em reação à sua situação no cativeiro, sendo uma criação afro-brasileira com raízes em rituais africanos - já que ela só teria aparecido na África por volta da metade do século XX, em decorrência do retorno de africanos escravizados do Brasil para lá, após a abolição.

Carlos Eugênio Líbano Soares (2001), em *A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*, considera que a ideia da gênese da capoeira nos quilombos, no período colonial, como forma de defesa, embora bastante difundida no século XX por folcloristas, estudiosos e defensores de uma “cultura negra” única e heterogênia, é um mito, pois não se apoia em informação documental, e por isso o autor defende a origem urbana da Capoeira (Ibid., p. 42): a “cultura escrava de rua, segundo nossa opinião o nascedouro da cultura capoeira” (Ibid., p. 74).

Soares (2001) reconhece na herança africana a contribuição principal na formação da Capoeira, sobretudo a dos povos da bacia do rio Zaire, na África centro-ocidental (costa norte de Angola e costa da atual República Popular do Congo), tendo a presença das “nações” Cassange, Cabinda, Congo e Bakongo – algumas destas designações “inventadas” pela instituição do tráfico e posteriormente assumidas pelos africanos no Brasil - sido mais representativas (Ibid., p. 75, 90-92). Mas o autor não considera a Capoeira como exclusivamente africana, e sim como “fruto da combinação de tradições africanas dispersas com ‘invenções’ culturais crioulas” (Ibid., p. 125). Os africanos oriundos da bacia do Zaire

são predominantes nos registros policiais dos presos por “capoeira” na primeira metade do século XIX, e muitas pesquisas apontam para a presença de lutas e jogos destas regiões, como o *N’golo*, sendo semelhantes à Capoeira e à outras lutas negras na América (Ibid., 143-145).

Soares (2001, p. 127), analisando a composição das maltas no período joanino, constata que “Ser capoeira, naquele tempo, era principalmente ser escravo, do sexo masculino, africano, da região Centro-Occidental”. À medida que se avançava no século XIX, a maioria dos capoeiras passam a ser “crioulos”, isto é, “pretos” filhos de africanos ou crioulos, nascidos no Brasil (Ibid., p. 133-134).

Rego (1968, p. 30-32) já havia sugerido que foram os negros de Angola que criaram a Capoeira, pois chegaram primeiro e em maior quantidade ao Brasil. O próprio nome Capoeira Angola, usado para diferenciá-la da regional, já era muito usado pelos próprios capoeiristas contemporâneos de Rego (1964, p. 30-33) que, observando os nomes de toques e golpes e as cantigas, percebeu uma recorrência das referências a Angola, Benguela, Luanda, e de “termos em língua bunda”.

A origem da Capoeira nas culturas de matriz banto é um dos interesses de pesquisa do *Instituto Nzinga de Capoeira Angola*, o que pode ser conferido no site do grupo. O nome do grupo – *Nzinga* – presta homenagem à rainha Nzinga Mbandi Ngola, dos reinos de Matamba e Angola, que viveu de 1581 a 1663, resistindo à ocupação de seu reino pelos portugueses e à expansão do tráfico de escravos. Nzinga comandou grupos de resistência e utilizou táticas de guerra parecidas às de seu contemporâneo Zumbi dos Palmares. Após a morte de Nzinga seus soldados foram escravizados e trazidos para o Brasil. Ginga é uma das formas com as quais foi registrado o nome da Rainha Nzinga¹⁴, e coincidentemente ou não, relaciona-se com o termo jinga que, além de ser uma pequena cabaça ou caneco, no kikongo e kimbundo significa “enrolar, serpentear, balancear o corpo” designando também a

¹⁴ Disponível em: <<http://www.nzinga.org.br/incab/nzinga.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2010.

movimentação básica da Capoeira, além do “nome do povo e da língua do grupo banto, falada na parte oriental de Angola, na região do antigo reino de Matamba” (CASTRO, 2005, p. 260-261).

Uma das motivações para o empenho do *Grupo Nzinga* em pesquisar e afirmar a origem banto da Capoeira é questionar o “nagocentrismo”, isto é, a hegemonia das representações em estudos e pesquisa folclóricas e antropológicas sobre a influência da cultura dos sudaneses durante o século XX, o que atribuiu grande prestígio às casas de Candomblé de Nação Ketu e à influência dos sudaneses na cultura afro-brasileira, relegando um papel secundário às características da cultura banto que, segundo tais representações, seriam de menor importância, pois teriam se diluído e sofrido maior aculturação. Segundo Mourão (2006, p. 17), “Gratifica-se sistematicamente a contribuição sudanesa e, por desconhecimento de natureza cultural, a contribuição banto não é levada na devida consideração”. O trabalho de Renato da Silveira¹⁵ e Daniela Buono Calainho¹⁶ são também importantíssimos para este questionamento.

Mas a afirmação da “africanidade” da Capoeira por estudiosos e sociedade em geral, Segundo Simone Ponde Vassalo (2008), foi utilizada inicialmente com função pejorativa:

O discurso sobre a africanidade da Capoeira é bastante antigo no nosso imaginário nacional. Ao longo do século XIX, esta atividade costumava ser pensada por vários segmentos da elite brasileira como negroafricana e primitiva, que deveria, portanto, ser combatida das ruas. Em fins do mesmo século, com a emergência dos discursos médico-científicos a respeito da população negra, tais como os do médico legista Raimundo Nina Rodrigues, essa atividade passou a representar uma patologia numa sociedade que aspirava aos ideais de modernidade e civilização.

¹⁵ SILVEIRA, Renato da. O candomblé-de-angola na era colonial. In: ALVES, Aristides (Coord.). *A Casa dos Olhos do Tempo Que Fala da Nação Angolão Paquetan – Kunzo Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan*. Salvador: Asa Foto, 2010. Pp. 11-45.

¹⁶ CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

Outro aspecto da história da Capoeira, registrado em documentos ou perpetuado nas narrativas mítico-históricas das suas cantigas ou nas definições ambíguas dos instrumentos musicais pelos capoeiristas – instrumentos musicais ou armas -, está ligado à habilidade em lutar e enfrentar situações adversas no decorrer da história da nação, durante e depois do regime escravista - nos levantes, revoltas e guerras. Reis (1996, p. 45) lembra que na vida cotidiana ou em eventos políticos e sociais no Brasil, a Capoeira exerceu importante papel. Areias (1984, p. 20) dá alguns exemplos: em 1904 capoeiras lideraram a *Revolta da Vacina*; na *Guerra do Paraguai* transformaram-se em heróis nacionais; no evento da formação e resistência dos quilombos. Fragmentos sobre estes e outros acontecimentos históricos, em que os capoeiristas certamente - ou provavelmente - tomaram parte, aparecem em muitas quadras das cantigas de Capoeira e foram transmitidos através da oralidade, o que se pode constatar nas memórias e manuscritos de antigos Mestres (REGO, 1968; ABREU, 2005).

A Capoeira transformou-se com a modificação socioeconômica do grupo que a pratica e com as “mudanças no pensamento social sobre o negro no Brasil” (REIS, 1996, p. 40). Almir das Areias (1983, p. 101) resume as fases importantes que modificaram a Capoeira: a fase da escravidão, a fase áurea dos quilombos, a fase da proibição oficial da Capoeira após a abolição, das maltas cariocas tantas vezes cooptadas na briga política entre monarquistas e republicanos, e a fase de sua liberação por Getúlio Vargas.

Adriana Albert Dias (2005) conta sobre o papel dúbio dos capoeiras no início do século XX, entre a ordem e a desordem, isto é, como “secretas da polícia” – civis contratados para suprir a demanda de uma polícia ainda precária e pouco organizada, e como policiais mesmo. A autora descreve o emprego político das maltas de capoeiras no final da Monarquia e como capangas e cabos eleitorais na República.

Incluída no “Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil” por Marechal Deodoro da Fonseca, em 1890, a Ilha de Fernando de Noronha era o destino dos capoeiristas considerados desordeiros na opinião da polícia (AREIAS, 1984, p. 21), que nesta época abordava biologicamente o social, afirmando a inferioridade do negro (REIS, 1996, p. 40-43). Rego cita alguns artigos do capítulo “Dos vadios e Capoeiras”, descrevendo a proibição, dos quais o Art. 402:

Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal (1968, p. 292).

Adriana Albert Dias (2006) fez um levantamento do perfil socioeconômico dos capoeiristas entre 1910 e 1925, na capital da Bahia, através da análise de arquivos policiais. As prisões “por capoeira” caminhavam lado a lado às prisões por outros tipos de desordem. Num período em que a população negra passava os dias nas ruas da cidade trabalhando ou à espera de trabalho, os capoeiristas eram, sobretudo, carregadores, estivadores, peixeiros, marinheiros, policiais, entre outras profissões (Ibid., p. 52). A utilização de armas também era comum, das pedras aos revólveres (Ibid., p. 191), e os ambientes de confusão eram principalmente as ruas, os botequins, os prostíbulos e as casas de jogo (Ibid., p. 45).

Na década de 1930, a Capoeira baiana tornou-se símbolo nacional de tradição brasileira e teve, a partir de então, discriminação controlada como esporte, defesa pessoal e espetáculo folclórico com prévia autorização (AREIAS, 1983, p. 63). Suas várias formas e histórias em outros lugares do Brasil, como a violenta história das maltas - grupos de capoeiristas libertos e marginalizados relatados desde 1812 no Rio de Janeiro - foram deixadas para traz em detrimento das vantagens que alguns intelectuais da época começaram a enxergar na mistura racial e no sincretismo cultural que a Capoeira e outras manifestações culturais de origem afro-brasileira representavam (REIS, 1996, p. 40-43).

Nesta época houve um desdobramento da Capoeira: em Luta Regional Baiana, criada por Mestre Bimba, e Capoeira Angola - como era denominada por capoeiristas, Mestres e intelectuais, para enfatizar sua diferença em relação à primeira. Com a adoção de uniforme e treinamento sistemático, Mestre Bimba foi o primeiro, em 1932, no Engenho Velho de Brotas em Salvador, a abrir uma academia de Capoeira - o *Centro de Cultura Física e Capoeira Regional*, e também o primeiro a conseguir o registro oficial do governo para tanto, em 1937 (REGO, 1968, p. 282).

A Capoeira Regional enfatizou os aspectos combativo, esportivo e marcial, em detrimento de uma Capoeira mais diversificada, que acontecia principalmente na rua - num processo, segundo alguns estudiosos, de “desafricanização” ou “embranquecimento”, semelhante ao da Umbanda em relação ao Candomblé (FRIGERIO, s/d, s/p; REIS, 1996, p. 41).

A busca de aceitação pela sociedade em geral como arte marcial brasileira, em situações posteriores, justificou modificações como a retirada do atabaque da bateria em muitas academias de Regional - para distanciá-la do Candomblé e para diminuir o preconceito da recém chegada classe média -, e como a introdução de regras disciplinares e a sistematização do aprendizado (FRIGERIO, s/d, s/p.). Na academia de Bimba os alunos tinham que ter carteira assinada, serem estudantes ou terem ocupação reconhecida, e eram proibidos de ir às rodas de rua que prejudicavam a “boa imagem da Capoeira” (AREIAS, 1983, p. 68-69).

Mestre Pastinha, que se tornou ícone da Capoeira Angola baiana, procurou preservar o que entendia por tradições mais antigas, mais próximas às origens mítico-históricas da Capoeira. Ele abriu a primeira academia de Capoeira Angola em 1941, no Largo do Pelourinho 19, o *Centro Esportivo de Capoeira Angola*, seguido de muitos outros Mestres que sistemática ou circunstancialmente foram denominados ou se autodenominaram de

Capoeira Angola, na segunda metade do século XX: Mestre Gato, Mestre Caiçara, Mestre Bigodinho, Mestre Cobrinha Verde, Canjiquinha, Waldemar, Traíra e Bobó (REGO, 1968, p. 59-62, 287-289).

Vassalo nos ajuda a compreender o uso do adjetivo “angola” para o jogo da Capoeira a partir da década de 1930. A autora procura desnaturalizar o paradigma de pureza, autenticidade e legitimidade que a “Capoeira Angola” pleiteia, demonstrando a convergência de visões de mundo e interesses específicos de intelectuais e capoeiristas, entre 1930 e 1960 (VASSALO, 2003, p. 106), em sua construção. A perspectiva culturalista que surge nesta época é essencialista e “classifica as expressões culturais em termos de pureza ou de degradação” (Ibid., p. 109). Uma oposição entre tradição e modernidade, característica de uma proposta moderna de identidade nacional brasileira, pode ser observada, então, na busca de sobrevivências culturais assim como na elaboração de oposições, como entre a “Capoeira Angola”, representando a tradição e sua preservação através da figura de Mestre Pastinha, e a “Luta Regional Baiana”, representando a inovação através da figura de Mestre Bimba, que a criou (Ibid., p. 111). A autora lembra que, na década de 1970, durante a ditadura militar, a Capoeira Regional é novamente vinculada à identidade nacional, como esporte e prática mestiça, e reconhecida oficialmente pelo governo como competição, atitude que gera a criação de federações nos âmbitos estadual e nacional para normatizá-la (Idem).

Na década de 1970, o baiano Mestre Moraes, da “Linhagem Pastiniana”, foi para o Rio de Janeiro e divulgou amplamente a Capoeira Angola, fundando o *GCAP*,¹⁷ em 1980, e trazendo o grupo também para Salvador. A partir de sua militância junto ao Movimento Negro, Mestre Moraes lê a Capoeira Angola de uma perspectiva política e afrocêntrica. A esta nova leitura da Capoeira Angola Vassalo (2009, p. 10) escolhe chamar “capoeira angola contemporânea”. Esta denominação não deixa de ser uma provocação às concepções puristas

¹⁷ *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.*

dos angoleiros, pois o termo “contemporânea” é utilizado, atualmente - de forma pejorativa para os de fora e com conotação positiva para os grupos que assim se autodenominam -, para adjetivar um desdobramento recente da Capoeira Regional, que pretende misturar as vertentes Angola e Regional, como forma de agregar valores nas academias de ginástica, e que na prática exacerba, muitas vezes, o grau de agressividade, exibicionismo e acrobacia individual em detrimento do caráter dialógico do jogo, tendo a “Capoeira Contemporânea” tornando-se hegemônica no mercado nacional e internacional.

A partir da década de 1980 iniciou-se também um processo de revalorização dos antigos Mestres baianos que não acompanharam a expansão nacional e internacional da Capoeira Regional e seus desdobramentos, padecendo com a exclusão do mercado das academias e shows folclóricos. A figura de Mestre Pastinha, que foi despejado em 1973 do casarão onde ficava seu Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) para dar lugar ao atual restaurante do Senac, já com idade avançada e em condições financeiras difíceis, transformou-se em símbolo da utilização e posterior abandono de um Mestre da cultura negra popular pelo projeto de Brasil moderno empreendido pelo Estado Novo. Com isso, muitos dos Mestres de Capoeira antigos em situação similar à de Mestre Pastinha uniram-se – ou foram unidos – sob a bandeira do “resgate da Capoeira Angola” em diversos tipos de associação, inclusive internacionais.

Rosângela Costa Araújo (2004), que participou da fundação do *GCAP* em Salvador e hoje é Mestre Janja, do *Instituto Nzinga de Capoeira Angola*, relatou em sua tese de doutorado uma passagem da história dos discípulos diretos e indiretos de Mestre Pastinha (1889-1981), parte da história recente da divulgação da Capoeira, em especial Angola, no Brasil e no mundo:

Ao buscarmos localizar especialmente grande parte destes sujeitos/grupos a partir dos anos 1980, na Bahia, tomaremos o Forte de Santo Antônio Além do Carmo como uma espécie de “parada obrigatória” de capoeiristas (não apenas angoleiros) do mundo todo.

No final dos anos 1970, o Forte de Santo Antônio, antiga Casa de Detenção, localizado no histórico conjunto arquitetônico da Freguesia do Carmo, passou a abrigar o Centro de Cultura Popular (CCP), destinado à exposição e comércio de diversos tipos de artesanato. A partir dos anos 1980 o local tornou-se uma verdadeira referência da Capoeira Angola, tornando-se responsável pela visita de milhares de turistas brasileiros e estrangeiros. Neste, Mestres como João Pequeno, João Grande, Moraes, Boca Rica, Cobra Mansa, Jogo de Dentro, Barba Branca, Eletricista, Valmir Damasceno e outros, tiveram parte da sua formação (Ibid., p. 4).

Hoje a Capoeira é praticada no mundo inteiro. Um exemplo da valorização desta arte em outros países é o título *honoris causa* de Doutor em Ciências Humanas dado a Mestre João Grande, discípulo de Mestre Pastinha, pela *Upsala College* (Faculdade *Upsala*), de Nova Iorque, em 15 de maio de 1995 (LOPES, 1999, p. 176). Apesar deste evento, o Estado brasileiro, em uma decisão infeliz cria, em 1998, a Lei 9696, pela qual impõe a exigência do diploma universitário de educação física para o ensino da Capoeira e outras atividades corporais, gerando fortes protestos por parte dos capoeiristas que alegam a desqualificação de uma tradição de transmissão de conhecimento através dos Mestres (VASSALO, 2008).

Vassalo lembra ainda que, também, “em 2001, o governo norte-americano concedeu ao Mestre baiano João Grande o altíssimo título de *National Heritage Fellowship* (Comunidade do Patrimônio Nacional)”, notícia que também passou em branco no Brasil. Esta investida do Estado - exigir diploma universitário de educação física para o ensino da Capoeira – demonstra uma concepção de Capoeira que não é mais a dos praticantes de Capoeira Regional – Capoeira brasileira e mestiça -, nem a dos praticantes de Capoeira Angola – Capoeira africana, negra -, mas a da Capoeira como esporte moderno e universal (VASSALO, 2008).

Mestra Janja, em entrevista concedida em março de 2010, reconhece que a tendência atual de muitos grupos de Capoeira Angola em encarar esta forma expressiva como prática política de ação e conscientização vem da década de 1980, com a experiência do

GCAP, que introduz o atual modelo de organização com grupos de estudos e eventos para discussão de temáticas relacionadas à Capoeira Angola, como os movimentos de minoria e as políticas públicas culturais. Ela ainda lembra a importância da formação da primeira turma de Quicongo, no CEAO¹⁸, constituída na íntegra por capoeiristas do *GCAP*. Este movimento, no período de flexibilização do regime militar, tem uma enorme importância para a redefinição da identidade do “angoleiro”¹⁹, através de seus discursos e sua prática na Capoeira Angola e na sociedade mais ampla. Janja lembra, por exemplo, a luta contra os processos de espetacularização, exotização e estereotipia da Capoeira nos shows folclóricos para turistas, expressa na recomendação aos membros do *GCAP* para que não andassem com uniforme de Capoeira ou portando berimbaus, não se tornando, assim, alvos ou cúmplices de tais processos.

Outras discussões em torno da identidade da Capoeira Angola emergem mais recentemente, tanto no meio acadêmico como entre membros e grupos da própria forma expressiva, como as questões de gênero e a de classe social na configuração atual dos grupos. Esta última questão nos leva a pensar sobre a propriedade intelectual, o patrimônio imaterial e a negociação na utilização dos símbolos da cultura popular negra, como discute Simone Ponde Vassalo (2008):

Mas quem pode “herdar” esse “legado africano”? E quem está apto a transmiti-lo às novas gerações? Para os praticantes de Capoeira Angola, esta atividade parece estar intimamente relacionada ao sofrimento do negro escravizado e às suas lutas de resistência. Esse “passado”, ao mesmo tempo africano e de lutas, transforma-se num mito de origem em que a Capoeira é pensada como uma forma de resistência negra e, nesse sentido, investida de um enorme potencial redentor. A Capoeira investe-se aqui de um significado eminentemente político: ela passa a ser pensada pelos seus próprios praticantes como uma arma de libertação no mundo contemporâneo, que permitiria aos afrodescendentes lutar contra as diferentes formas de dominação e exclusão. Esta luta, nos dias de hoje, não se daria mais num plano físico, mas sim através da conscientização da importância

¹⁸ Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA.

¹⁹ Denominaçãoêmica para o praticante de Capoeira Angola.

da cultura negro-africana, bem como de seu passado, de sua história. A valorização do legado africano permitiria a elaboração de uma autoimagem positiva e de uma consciência crítica, que conduziriam os afrodescendentes a lutarem por uma cidadania plena. Assim, esta leitura da Capoeira conduz à questão da identidade (VASSALO, 2008).

Mais recentemente, temos o registro da Capoeira como bem imaterial pelo *Instituto Histórico e Artístico Nacional* - IPHAN, em julho de 2008 (VASSALO, 2008). O *Plano de Salvaguarda da Capoeira* prevê, além do objetivo de “desvincular a Capoeira do *Conselho Federal de Educação Física*”, as seguintes ações:

A) O reconhecimento do notório saber dos Mestres de Capoeira pelo Ministério da Educação; B) Um plano de previdência especial para os velhos Mestres de Capoeira; C) O estabelecimento de um programa de incentivo da Capoeira pelo mundo (VASSALO, 2008).

A conclusão de Vassalo (2008) é de que não há consenso sobre a propriedade da Capoeira, o que gera muitas controvérsias que podem ser observadas nos posicionamentos em relação ao registro da Capoeira como Patrimônio da Cultura Brasileira pelo IPHAN. Para o Estado ela é propriedade da nação brasileira, para os capoeiristas ela é seu próprio instrumento de resistência, seja ela negro-africana ou mestiço-brasileira.

O Pró-capoeira é uma discussão nacional chamada pelo IPHAN a respeito do plano de salvaguarda da Capoeira, realizada em regionais em Recife, Brasília e no Rio de Janeiro, com um encontro final que será realizado em Salvador. Tendo a delegação baiana ficado insatisfeita com a plenária realizada em Recife, lançou o Manifesto da Bahia²⁰, em 22 de setembro de 2010, no Forte da capoeira, e convocou nova plenária que aconteceu em dezembro de 2011, também no Forte. O manifesto, além de questionar a forma da escolha de representantes e da condução do processo, posiciona-se contra a “Formalização de um modelo

²⁰ ABIB, Pedro. Capoeira Baiana divulga Manifesto. Portal da Capoeira, 5 out. de 2010. Disponível em: <<http://portalcapoeira.com/Cronicas-da-Capoeiragem/capoeira-baiana-divulga-manifesto>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

oficial da capoeira como ESPORTE DE ALTO RENDIMENTO, visando a sua inclusão nas Olimpíadas”, o que despreza sua diversidade, a “Regulamentação da profissão a partir da LÓGICA DO MERCADO” e a submissão da “formação do capoeirista ao ensino universitário como obrigatoriedade”.

Outras questões estão sendo discutidas pelos próprios capoeiristas: disponibilização de verba para trazer Mestres brasileiros que estão residindo no exterior e para realizar eventos aqui e fora do Brasil; ajuda para que Mestres brasileiros ganhem passaporte e visto nos países onde trabalham com Capoeira; preservação da tradição da Capoeira no estrangeiro através da profissionalização do Mestre de Capoeira – a Capoeira como esporte olímpico parece ser importante apenas para uma minoria; tomar ou não a Capoeira Angola e a Regional como uma mesma Capoeira.

2. RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

2.1. ETNIAS, NAÇÕES, CANDOMBLÉ E UMBANDA

Os principais povos africanos trazidos para o Brasil durante a escravidão foram dos grupos linguísticos sudanês e banto. A maior parte dos negros que aqui chegaram do fim do século XVI até o século XIX era de origem banto – angolas, cassanjes e benguelas, entre outros – das atuais regiões de Angola, Congo e Moçambique. Estes povos falavam várias línguas, principalmente quicongo (Congo, Cabinda e Angola), quimbundo (Angola, acima do rio Cuanza e ao redor de Luanda) e umbundo (Angola, abaixo do rio Cuanza e na região de Benguela). O predomínio de chegada dos bantos durou até o século XVIII e influenciou fortemente a cultura no Brasil, como nos expõe Reginaldo Prandi (2005, p. 2-3).

A partir de então as diversas etnias do sudanês central, sobretudo os povos do Golfo da Guiné, os iorubas (ou nagôs), das atuais regiões da Nigéria, Benin (ex-Daomé) e Togo, passaram a chegar em maior número. Eles vieram de Oió, Queto, Ijebu, Egbá, Ifé, Oxogbô, Ijexá, entre outras cidades vivas na memória dos membros das religiões afro-brasileiras. Da mesma região foram trazidos também os fons ou jejes (daomeanos e mahis), os haussás e mandingos (de civilização islamizada), os grúncis, tapas, fantis e achantis, entre outros (PRANDI, 2005, p. 2-3; SILVA; AMARAL, 1996, p. 197-198).

Os cultos religiosos destes grupos étnicos já eram interligados na África pela proximidade geográfica e/ou pela eventual dominação de uma tribo por outra. O casamento entre famílias de cultos diferentes também favorecia ligações entre divindades que, muitas vezes, já eram próximas como, por exemplo, os orixás dos iorubas e os voduns dos jejes, ambos representando tanto os domínios da natureza como os antepassados destes povos (SILVA; AMARAL, 1996, p. 198).

Entre a captura de prisioneiros de guerras intertribais na África, sua compra pelos traficantes de escravos e venda no Brasil para diferentes locais, os africanos de uma mesma etnia acabavam tendo seus laços familiares rompidos. Este processo de distribuição dos negros foi pensado pelo sistema escravista, atento à convergência de muitos membros de uma mesma etnia para um único local por temer a solidariedade na situação do cativo (VERGER, 2000, p. 20-21).

Como consequência destes fatores os terreiros no Brasil não se formaram por relações de parentesco apenas consanguíneas, ou mesmo por estreitos laços étnicos, mas pelo processo de iniciação²¹ de seus adeptos que passam a fazer parte de uma mesma família-de-santo, genealogia ou linhagem. A partir da dinâmica entre a mistura étnica e a diferenciação étnica, surgem as “nações” de Candomblé:

A palavra nação, no candomblé, expressa uma modalidade de rito em que, apesar dos sincretismos, perdas e adoções que se deram no Brasil, e mesmo na África de onde procediam os negros, um tronco linguístico e elementos culturais de alguma etnia vieram a prevalecer. (Prandi, s/d, s/p).

Muitos terreiros que se autodenominam de “Nação” Angola, Jeje e Nagô pela predominância de alguns aspectos religiosos de determinada etnia ou região da África foram misturando seus rituais por uma questão de sobrevivência num contexto multiétnico (SILVA; AMARAL, 1996, p. 200-201).

Para entender como se formaram as Nações de Candomblé e as famílias-de-santo, cabe aqui esclarecer o conceito de ancestralidade na cosmovisão afro-brasileira. Eduardo de Oliveira (2003, p. 61) constata que o culto aos ancestrais é bastante constante nas culturas africanas e na afro-brasileira, sendo complementar ao culto das forças cósmicas da natureza:

²¹ “É através da iniciação que uma pessoa passa a fazer parte do candomblé. A iniciação hoje, no Brasil, é um período longo que varia, geralmente, de sete a vinte e um dias em que a pessoa fica recolhida à casa de candomblé e passa por vários rituais e vivências dentro da nova religião. Este período começa com “uma morte e uma ressurreição simbólicas, que marcam a ruptura do noviço com seu passado e mostra seu nascimento para uma vida nova, consagrada à divindade” (VERGER, 2000, p. 82).

Pedra angular dos cultos religiosos os ancestrais são ou personagens históricos que por sua notável presença no *aiyê* lograram um posto de antepassados divinizados transformados por suas comunidades em ancestrais, ou aspectos naturais (rios, árvores, mata, etc.) que foram divinizados por sua importância à sobrevivência do grupo humano. É bom esclarecer que os antepassados podem ou não vir a ser ancestrais, porém todo ancestral, um dia, já foi um antepassado, seja em forma humana ou em forma natural (Ibid., p. 66-67).

Júlio Braga (1995), em sua pesquisa sobre o culto a Baba Egun na Ilha de Itaparica, esclarece que a ancestralidade afro-brasileira transcende os laços de consanguinidade, podendo ser melhor entendida dentro do parentesco religioso, onde a genealogia ou linhagem é operacionalizada entre o mito e a história, remetendo sempre a um ancestral fundador. A ancestralidade, como elemento estruturante da cosmovisão africana no Brasil, “articula-se para além dos limites do território sagrado dos candomblés”, embasando a ação política e contribuindo para a construção da identidade. Braga (1995, p. 124) explica que

a herança africana utilizada na construção do quadro de referência capaz de projetar uma etnicidade politicamente consistente, não existe no plano da realidade sócio-histórica. Ela existe, se assim podemos expressar, apenas no campo puramente ideológico, edificada a partir da imagem simbolicamente representada por uma África, como já esboçamos em outro trecho, miticamente ideal e misticamente perdida no tempo e no espaço. E, talvez por isso mesmo, extremamente dinâmica e constantemente revitalizada pelas ações que dela dependem para terem vigência multiplicadora de resultados objetivos.

A referência de anterioridade africana para os afrodescendentes no Brasil passa, inevitavelmente, pelas religiões afro-brasileiras, como “sólidas estruturas de sustentação sócio-cultural do negro na Bahia e, também, em outras regiões do país”, sendo o candomblé “suporte permanente ao processo de construção e revitalização da identidade do negro” (Ibid., p. 123).

Dois fatores importantes, durante o século XIX, na organização dos cultos “afro-brasileiros” aos Orixás, Voduns e Inquices, como os conhecemos hoje, foram: 1) a organização das Irmandades católicas – que se propunham a cuidar das vidas dos negros no

âmbito secular e espiritual e possibilitavam a reconstituição e solidariedade étnica (SILVA; AMARAL, 1996, p. 200) – e 2) a chegada dos sudaneses, principalmente dos iorubas, nas últimas décadas antes da abolição, exercendo uma espécie de hegemonia cultural em Salvador entre os negros, pois os recém chegados traziam a memória próxima de suas tradições (PRANDI, 2005, p. 3-4; VERGER, 2000, p. 23). O peso deste segundo fator já vem sendo questionado, como veremos à frente.

Assim se organizam, influenciados pelos sudaneses, o Culto aos Orixás ou Candomblé de Nação Ketu ou Nagô, de língua ioruba, que cultuam divindades do Sudoeste da Nigéria e Sudeste do Daomé (atual República do Benin); o Culto aos Voduns ou Candomblé Jeje-Nagô, que cultuam divindades da região do baixo Daomé; e o Culto aos Inquices ou Candomblé de Nação Angola, de origem banto (principalmente da região de Angola e do Congo), como descreve Pierre Fatumbi Verger (2000, p. 35).

Em Salvador, o mais antigo terreiro de Candomblé Ketu - a Casa Branca do Engenho Velho ou Ilê Iyanasô - foi fundada em 1830, por três mulheres da confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e por um homem adepto da confraria de Nosso Senhor dos Martírios (JOAQUIM, 2001, p. 32-33). Este terreiro deu origem ao Gantois ou Ilê Axé Omi Iya Massé - e ao Axé Opô Afonjá (Ibid., p. 34). Um terreiro também importante, fundado na primeira metade do século XX, é o Axé Oxumarê.

Segundo Sérgio Paulo Adolfo, os primeiros Candomblés de Angola como conhecemos atualmente foram fundados no início do século XX - o Bate-Folha, a Casa da Goméia, o Tumba Junçara, o Tombeici - dando origem a quase todos os Candomblés de Nação Congo-Angola (ADOLFO, s/d, p. 2-3). Temos alguns Candomblés de Angola que não se consideram de matriz Congo-Angola, mas de Nação Angolão Paquetan (RAMOS, 2010, p. 50) e Kassanje (ADOLFO, s/d, p. 4).

É importante lembrar também a influência Islâmica em alguns aspectos rituais das religiões afro-brasileiras. Luiz Carlos Souza (2004) mostra como os conflitos na África entre povos islamizados, como os haussás, comandados pelo general Afonjá contra o Império de Oyó, cujos súditos eram adeptos das religiões dos Orixás, e que adentraram o século XIX, têm relação com as muitas levadas de escravos sudaneses que chegaram ao Brasil, capturados na África como prisioneiros de guerra. Os iorubas chamavam qualquer indivíduo islamizado de *imalê*, cuja corruptela no Brasil viria a ser *male*. Os malês foram lideranças na resistência escrava e na Revolta dos Malês, de 1835, contaram com a solidariedade de africanos e escravos de outras religiões afro-brasileiras, o que potencializou as influências culturais mútuas. A participação de negros islamizados nas Irmandades católicas também foi importante em tais trocas simbólicas (Ibid.).

Os intercâmbios religiosos já aconteciam na África e continuaram na Bahia.

Diversos aspectos rituais do candomblé podem ser destacados como de influência Islâmica:

Festividades como a lavagem do Bomfim, ou a cerimônia de Águas de Oxalá são índicos de parentesco simbólico entre a religião árabe e cultos tradicionais de possessão. A cor branca do abadá (também conhecido como agbadá e abayá) (...) a divindade do branco, o Oxalá dos nagôs (...) Oxalá não consome álcool, se veste exclusivamente de branco e tem nas águas a sua fonte maior de purificação. Na Bahia, talvez pela influência malê, o orixá só se veste de branco, enquanto em Cuba, ele pode apresentar-se de vermelho e branco, ou mesmo de preto, como ocorre em algumas regiões da África.

Em ambas as religiões, homens e mulheres participam das celebrações públicas separados, com a diferença de que, no Candomblé, eles e elas oram lado a lado, enquanto no Islã, os homens, na maioria das mesquitas ficam à frente. Jorge Barreto Santos, Taata N´Kese Mutá Ime, do terreiro angola de Mutalambô, localizado no Alto de Coutos, considera como “possível” o parentesco entre as duas religiões (Ibid.).

Na opinião de Reginaldo Prandi (2005, p. 4), o Candomblé de Nação Angola, seria o mais sincrético, tanto em sua relação com o catolicismo e com a religiosidade dos nativos, quanto com o Candomblé de Nação Jêje-Nagô pois, segundo o autor, quando a última

leva de sudaneses chegou os bantos já tinham suas lembranças um tanto quanto remotas e diluídas, assimilando alguns aspectos dos rituais dos iorubas e identificando seus Inquices aos Orixás. Prandi (2005) chama atenção, no entanto, para o aspecto musical do Candomblé de Nação Angola que, segundo ele, apesar do mais acentuado sincretismo, preservou seus ritmos e muitas de suas cantigas que soam familiares mesmo aos não iniciados – influenciando diretamente o samba.

Já Renato da Silveira (2010), em consonância com o movimento do povo-de-santo dos Candomblés de Nação Angola, contesta o “nagocentrismo” dos estudos folclóricos e antropológicos desde o final do século XIX, que atribuem a organização dos cultos às divindades africanas no Brasil apenas aos negros sudaneses, considerados mais civilizados que os bantos. O autor procura desconstruir a hierarquização de matriz evolucionista das práticas religiosas e o preconceito contra os bantos (Ibid., p. 11). Silveira (2010, p. 11-13, 32) denuncia a desconsideração da mitologia indígena e africana, principalmente a de matriz banto, contesta as acusações de charlatanismo feitas aos sacerdotes congo-angolanos e a inferiorização dos bantos cristalizadas por vários estudiosos, de Nina Rodrigues a Roger Bastide, e demonstra a anterioridade e influência das tradições banto na formação dos Candomblés atuais.

Segundo Silveira (2010, p. 13-14), a injustiça foi percebida primeiramente por Herskovits na década de 1940 e outras vozes dissonantes levantaram-se na década de 1970, com Gisele Binon Cossard, Yeda Pessoa de Castro, Vivaldo da Costa Lima e Ordep Serra. Assim, Silveira (2010, p. 14) propõe a reparação desta injustiça histórica e a reavaliação da literatura que a perpetua.

Segundo o autor (2010, p. 16), mais do que hostilidade, houve cooperação entre indígenas e africanos, que conviveram nas fazendas, engenhos e nos colégios jesuítas, tendo os primeiros transmitido aos angolanos “os segredos dos minerais e da flora brasileira”:

As mais antigas manifestações religiosas afro-brasileiras resultaram da cooperação entre africanos da área congo-angolana e indígenas tupinambás (...) eram chamadas “santidades” porque adotaram alguns traços da religião cristã (...) tinham caráter anticolonialistas e especificamente de resistência contra o Catolicismo clerical (...) A mais amedrontadora das santidades aconteceu na década de 1580, na mata atlântica que recobria o Recôncavo Baiano (Ibid., 2010, p. 15).

Estas santidades têm relação também com o Catolicismo popular (Ibid., p. 16).

Em 1630 a Santa Inquisição identificou os primeiros cultos afro-brasileiros (Ibid., p. 16).

Estes cultos foram incrementados pelo envio para o Brasil, pela política colonial portuguesa, de lideranças, feiticeiros e subversivos congo-angolanos, ou seja, pessoas instruídas ou *nganga* (Ibid., p. 16-17). Os cultos afro-banto-brasileiros, da Bahia a Minas Gerais, no século XVII e XVIII, eram chamados Calundus (Ibid., p. 17).

Os primeiros Calundus de que se tem notícia aconteceram na capitania de São Jorge dos Ilhéus, cidade de Rio Real, norte da Bahia e em Minas Gerais (Ibid., p. 17). Estes Calundus eram muitas vezes rituais de adivinhação e de cura, onde uma sacerdotisa ou sacerdote incorporava divindades africanas, e possivelmente também ameríndias, e prestavam serviços médico-sanitários de utilidade pública, tendo os Calundus constituindo-se muitas vezes, em clínicas empreendidas por senhores que utilizavam a vocação mágica de seus escravos para a cura, ou ainda, eram os próprios negros que as organizavam, tendo vasta clientela, inclusive branca e nobre (Ibid., p. 29, 35,39).

Sobre as possíveis formas assumidas pelo que foi denominado Calundu na época colonial, Silveira (2010, p. 42) conclui que

uns calundus eram mais individualizados, conduzidos por lideranças carismáticas, visando prioritariamente a cura; e que outros, embora visando também a cura, eram mais comunitários, agregando gente de diferentes preceitos; uns celebrando apenas os ancestrais, outros celebrando os deuses da natureza e das tradições profissionais; alguns, como o de Luzia Pinta, misturando tradições africanas, européias e indígenas no mesmo ritual, dando origem ao que é chamado mais habitualmente de umbanda; outros priorizando as divindades ameríndias mas adotando elementos rítmicos e coreográficos da forma

ritual africana, dando origem ao que na Bahia chamamos de candomblé-de-caboclo; outros ainda priorizando tradições africanas, permeadas por elementos rituais cristãos, porém também adotando tradições ameríndias, fazendo as festas dos inkisses e dos caboclos em datas diferentes e dando assim origem aos atuais candomblés-de-angola (Ibid., p. 43-44).

É bastante provável que nestes Calundus, desde muito cedo, já estivessem presentes elementos ameríndios, como os cocares, e o consumo da jurema, bebida alucinógena tradicional do Culto ou Candomblé de Caboclo, que se organiza a partir do início do século XX (SILVEIRA, 2010, p. 23).

Ruth Landes (2002), em 1938, recebeu, na Cidade da Bahia, informação de que a fundação do primeiro Candomblé de Caboclos teria acontecido a partir do rompimento da mãe-de-santo de Candomblé Ketu-Nagô, Silvana, e de sua irmã Constância, no final do século XIX:

Silvana se apossou do termo porque alegava ter visões dos antigos índios brasileiros. Ela organizou o culto aos antigos primitivos da terra, os índios. Provavelmente tinha duas ou três fontes de inspiração: uma, a prática banto de cultuar os espectros dos ancestrais e antigos donos de terras; outra, o romântico interesse brasileiro na história dos índios, ensinada a todos os escolares e especialmente interessante para os mulatos, que preferem dizer-se “caboclos”; e, terceira, a ubiquidade do espiritismo europeu e das “sessões” que invocam “guias” indígenas (Ibid., p. 77).

Em 1938 eram dezenas as casas de Candomblé de Caboclo, que guardavam a característica de aceitarem homens como sacerdotes, a maioria homossexuais, o que rendeu a esta forma religiosa muitas críticas das casas de Candomblé de Nação Ketu e de estudiosos da época, inclusive a acusação de charlatanismo, que também era estendida para a maior parte dos Candomblés de Nação Angola, como já vimos (Ibid.). Homossexual e inserido no ambiente da rua, tendo muitas prostitutas como grandes amigas, um exemplo notório de pai-de-santo de Candomblé de Nação Angola e Caboclo, na época da visita de Ruth Landes ao Brasil, foi Joãozinho da Goméia, ou João Pedra Preta, muito criticado pelas sacerdotisas das

casas consideradas mais tradicionais, que não aceitavam que homens entrassem em transe ou fossem lideranças dos terreiros e não aprovavam os Candomblés de Caboclo de forma geral. Mesmo assim, Joãozinho da Goméia fez história, tendo expandido esta família de Nação Angola para o Rio de Janeiro e depois para todo o Brasil, quebrando muitos paradigmas de comportamento (Ibid., p. 303, 304).

Ruth Landes foi bastante criticada por alguns estudiosos da época, como Ramos, Herskovits e Bastide, por ter dado ênfase à hegemonia feminina e à questão do homossexualismo masculino nos Candomblés. Uma crítica esclarecedora dos estudos de Landes, relacionados à de outros estudiosos da cultura e religiosidade negra da época e posteriores, pode ser lida em *Fazer estilo criando gênero*, de Patrícia Birman (1995, p. 63-94). Landes, apesar de também, como seus contemporâneos, considerar o homossexualismo uma anomalia, tirou o tema da invisibilidade, incomodando muitos estudiosos que a acusaram de, com isso, prejudicar a imagem do candomblé já tão estigmatizado. Para Birman (1995, p. 66), esta crítica dos estudiosos da época vem da incapacidade deles em pensar para além da identificação entre sexo biológico e gênero e enxergar, como Landes propôs, a existência de papéis femininos disponíveis no Candomblé que só poderiam ser assumidos por homens biológicos se, no plano social, fossem identificados a mulheres.

Os Caboclos também são cultuados na Umbanda. Silveira (2010, p. 32) acredita que “a matriz primordial dos rituais hoje denominados *umbanda*” são os calundu-angola. Na opinião de Frigério (s/d, s/p.), a Umbanda surgiu sustentando o “impulso para um ‘embranquecimento’ das expressões culturais negras”, tendo sido reconhecida durante um longo período como *a* religião brasileira.

Mesmo tendo sido forjada no longo processo de sincretismo com elementos cristãos-católicos e ameríndios, a Umbanda surge por volta de 1920, com praticantes do Espiritismo Kardecista que assimilaram elementos das religiões afro-brasileiras, buscando

retirar traços do “primitivismo” dos cultos africanos – sacrifício de animais e uso de atabaques, entre outros - que chocavam-se os valores da classe média (SILVA; AMARAL, 1996, p. 205; FRIGERIO, s/d, s/p). Em 1939 é fundada a Federação de Umbanda com o intuito de protegê-la da perseguição policial e de ganhar prestígio e legitimidade (Ibid.). A perseguição às religiões afro-brasileiras em geral estendeu-se oficialmente até 1945, quando a Constituição estabeleceu a liberdade de culto (JOAQUIM, 2001, p. 35).

Conquistando influência política, os adeptos da Umbanda conquistaram também muitos seguidores das religiões com raízes mais fortemente africanas e de setores sociais menos favorecidos economicamente, que se viam politicamente desamparados para resistir à repressão. E este grande número de adeptos ajudou a eleger muitos dos líderes umbandistas vereadores e deputados estaduais na década de 1950 (FRIGERIO, s/d, s/p).

A Umbanda exerceu influência niveladora em grande parte dos cultos afro-brasileiros em todo o Brasil - do Batuque do Pará e Pajelança ao candomblé, Xangô e Batuque - na década de 60, (FRIGERIO, s/d, s/p.), assim como foi influenciada em diferentes graus por estes cultos.

A simpatia do regime militar à Umbanda a partir do golpe de 1964 contribuiu para sua legitimação como religião e pode ser observada no fato de que "Os militares, rapidamente, tornam-se muito mais visíveis e numerosos, como líderes de centros e federações de Umbanda" (FRIGERIO, s/d, s/p.). Apesar desta ampla aceitação da Umbanda pelo sistema vigente, era preciso autorização da polícia para realizar um culto de Candomblé na Bahia até 1976 (JOAQUIM, 2001, p. 35).

Prandi (s/d, s/p) explica a diferença entre o candomblé e a umbanda e a mudança de abordagem religiosa e de contexto social que esta última significou:

A umbanda, nascida no Rio de Janeiro do contato do candomblé com o kardecismo, profundamente influenciada pela moralidade cristã já incorporada pelos espíritas, veio, em oposição ao candomblé como religião de populações negras, a se firmar como religião para todos,

sem limites de raça, cor, geografia, origem social. Enquanto o candomblé continuava como expressão de uma sociedade de molde estamental, escravocrata na origem, a umbanda espalhou-se como a religião brasileira para a sociedade de classes, industrializada, urbanizada, de intensa mobilidade geográfica e social. A umbanda, ao se fazer como religião independente, adotou o uso da língua portuguesa, abandonou o sacrifício ritual de sangue e a iniciação sacerdotal com reclusão e mortificação, deixou de lado o oráculo do candomblé (especialmente o jogo de búzios) que dá ao chefe do grupo de culto a prerrogativa de decifração do destino e dos males e oportunidades da pessoa; incorporou do kardecismo a noção básica da caridade, que deslocou o eixo do culto para a prática da cura através da intervenção dos espíritos desencarnados ou encantados, no rito do transe, reduzindo a importância dos orixás e minando a estrutura rígida da autoridade centrada na mãe ou pai-de-santo que caracteriza o candomblé.

A partir do evento da Umbanda, muitas outras religiões rituais foram aparecendo.

É o caso da Quimbanda e do Catimbó, entre outras, consideradas maléficas. O termo que designa a primeira tanto pode ter vindo do quimbundo, significando sacerdote e médico e correspondendo ao quicongo nganga, como do quicongo víbora. A segunda é designada por uma variação do termo catimbau, que significa feitiçaria, baixo espiritismo e ainda timba, ou corpo, do quimbundo (LOPES, 2003).

No entanto, como sugeriu Rosângela Araújo, faz-se necessário discutir não apenas o branqueamento do sujeito negro e da cultura e religiosidade negras, mas também o enegrecimento do sujeito branco, da cultura e religião, além de rever a constante desqualificação da Umbanda em relação ao Candomblé Ketu, sempre criticada pelo branqueamento, pela aculturação e sincretismo, relacionada à desqualificação do Candomblé de Angola, de influência banto.

Portanto, para uma abordagem preliminar da umbanda, a ser aprofundada em trabalhos posteriores, destaco a perspectiva que propõe uma valorização da diferença entre as religiões afro-brasileiras sem hierarquizá-las. A perspectiva que não trata a diferença em termos de purismos, branqueamentos, origens, sobrevivências, mas que procura entender os

fundamentos da hierarquização empreendida tanto por estudiosos quanto pelos próprios sujeitos religiosos e disseminada no senso comum, observando as relações que esta hierarquização guarda com as hierarquias de gênero, geração, raça e classe.

Laila Rosa (2008, p. 1), em sua pesquisa no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, de nação Xambá, em Olinda, PE, que cultua orixás e também realiza o culto à jurema, demonstra esta hierarquização nos termos utilizados para a categorização destes cultos: o candomblé, classificado como de ‘direita’, e o culto à jurema, como de ‘esquerda’. Ela percebe que

Frequentemente a relação entre ambos os cultos é de antagonismo e de hierarquização, onde a ‘direita’ goza um lugar de maior prestígio.

Em relação ao “idioma de pureza” (MATORY, 2005, p. 129) defendido pelo candomblé, situando ‘direita’ como sinônimo de ‘pura’ tradição, a jurema situa-se à ‘esquerda’ como aquela que é marcada por um ‘hibridismo’ e outros fatores de ‘impureza’ como a presença da bebida alcoólica e da fumaça. A jurema é também apontada como muito feminina e gay, por conta da perceptível participação destas(es) e de sua visibilidade no culto, sendo este também um dos fatores de sua marginalização. (...) É na jurema onde transitam várias mulheres como lideranças religiosas, em comparação ao universo dos orixás estas tem uma participação musical mais intensiva (Idem, Ibid.)

Portanto, a abordagem da Umbanda e de outras religiões afro-brasileiras como a Jurema, que também dialoga com a Umbanda, a partir da crítica ao branqueamento e/ou elitização das religiões negras africanas não dá conta dos complexos processos históricos e das múltiplas configurações sociais que nos trazem estas religiões atualmente.

2.2. RITOS, MITOS, DIVINDADES AFRICANAS E ENTIDADES BRASILEIRAS

A palavra *candomblé*, como explica Yeda Pessoa de Castro (2005, p. 196), vem de *Kandombele*, do tronco linguístico banto (kikongo, o kimbundo e o umbundo), e designa o local, o culto, a festa pública e a invocação de deuses, tanto para cultos afro-brasileiros como nos africanos. As festas públicas acontecem no barracão do terreiro ou roça de *candomblé - ilê* ou *unzó* (CASTRO, 2005, p. 348) -, antecedidas por uma série de rituais restritos aos iniciados, que garantem o comparecimento das divindades e de seu *axé*²² ou *nguzo*²³ no transe das filhas e filhos-de-santo. Nos rituais privados os iniciados rezam, cantam, dançam, tocam, “cortam”²⁴ e cozinham para as divindades.

Assim, utilizando as denominações da Nação Ketu, algumas válidas também para as outras nações, temos o *bori*²⁵, para fortalecimento da cabeça de iniciados e não-iniciados; o *padê*²⁶, para a divindade Exu; a iniciação do *Iaô*²⁷ - ou *Munzenza*²⁸, na Nação Angola; as obrigações periódicas que os iniciados têm que cumprir para com as divindades até completarem a maioridade com 7 anos, tornando-se *ebomis - Kotas* na Nação Congo-Angola

²² “força mística dos orixás; força vital que transforma o mundo.” (PRANDI, 2001, p. 564).

²³ “**GUZO** (banto) (*LS*) –s. força, **axé**. Cf. **gorô**. Kimb. *nguzu*.” (CASTRO, 2005, p. 245).

²⁴ Termo corrente no *candomblé* para a ação de sacrificar um animal durante as cerimônias internas.

²⁵ “sacrifício à cabeça; primeiro rito de iniciação no *candomblé*.” (PRANDI, 2001, p. 565).

²⁶ Cerimônia na qual se oferecem à divindade Exu, antes do início das cerimônias públicas ou privadas, alimentos, bebidas e animais sacrificiais, etc., para que agencie a boa vontade dos orixás que serão invocados no culto. Despacho (de Exu).

²⁷ “filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá.” (PRANDI, 2001, p. 566)

²⁸ “**MUNZENZA** (banto) (*°PS*) –s.f. o noviço em **congo-angola**. Cf. **iaô**, **vodunce**. Var. **muzenza**. Kik./Kimb./Umb. (*m*)*ukila*.” (CASTRO, 2005, p. 293).

(CASTRO, 2005, p. 213), e depois aos 14 e aos 21 anos novamente; o axexê²⁹ - ou vumbi na Nação Angola-, na ocasião da morte de um membro do candomblé, entre outros tantos rituais.

A estrutura hierárquica do Candomblé é dada tanto pelo tempo de iniciação quanto pela designação da divindade - através do jogo de búzios³⁰, ou ainda, pela maneira com que as pessoas são chamadas por ela a participar da religião. Dificuldades em relação à saúde são motivos muito comuns para a iniciação no candomblé, assim como a necessidade de inserção num contexto comunitário e solidário, criado através dos vínculos de responsabilidade dentro da família-de-santo, e a identificação cultural (JOAQUIM, 2001, p. 38-59).

O Babalorixá³¹ e a Ialorixá³² dos Candomblés de Nação Ketu equivalem aos Tata de Nkisi e à Mameto ou Nengua de Nkisi (ALVES, 2010, p. 89), da Nação de Angola. Eles estão no mais alto grau da hierarquia e da responsabilidade em zelar pelas divindades e por seus filhos-de-santo. Os Ogãs³³ e Equeudes³⁴ dos Candomblés Ketu equivalem aos Cambonos ou Kambondos³⁵, Xicaramgomos e Makotas da Nação Angola (CASTRO, 2005, p. 194, 213; SILVEIRA, 2010, p. 37). Eles não entram em transe como os Iaôs, mas exercem diversas funções de responsabilidade como: cuidar dos atabaques, tocá-los, “cortar” para o santo, cozinhar, cuidar dos objetos rituais, cuidar dos que entram no transe³⁶, etc. O termo

²⁹ Ritual fúnebre.

³⁰ Oráculo, jogo de adivinhação feito pelos sacerdotes de Orunmilá ou Ifá.

³¹ Pai de santo, pai do orixá, líder espiritual no culto aos orixás (PRANDI, 2001, p. 565).

³² Mãe de santo, mãe do orixá, líder espiritual no culto aos orixás.

³³ “cargo sacerdotal masculino do candomblé, incluindo o tocador, o sacrificador e homens de prestígio ligados afetivamente aos grupos de culto.” (PRANDI, 2001, p. 567-568)

³⁴ “iniciada no candomblé para cuidar dos orixás, vesti-los e dançar com eles.” (PRANDI, 2001, p. 565), entre outras muitas funções.

³⁵ Designação geral para os homens iniciados, tocador do atabaque.

³⁶ O transe pode ser descrito como um estado de consciência alterado em que o arquétipo do orixá prevalece na personalidade da pessoa, que passa a ser o orixá naquele momento, a dançar e agir como ele dançaria e agiria. Por isso, para muitos, o transe é a incorporação da energia do orixá, é a visita do orixá que vem do Orum ao mundo dos homens (Aiê) através dos corpos de seus filhos.

“camaná”, significando iniciado e companheiro nos Candomblés de Nação Angola, esclarece a origem de “camará”, das cantigas de Capoeira Angola, (SILVEIRA, 2010, p. 37).

Tanto em cerimônias públicas quanto nas restritas a música tem papel primordial para a realização dos atos³⁷. Para tudo se toca, dança e canta (PRANDI, 2005). No Culto aos Orixás usam-se três atabaques percutidos com os aguidavis (varetas) - Rum, Rumpi e Lê -, os mesmos do Culto aos Inquices tocados com as mãos - Ngomba, Nguenje e Gonguê (COSTA, 1996, p. 34). Diversos ritmos são utilizados no Candomblé para os Orixás, levando nomes de origem ioruba e outras línguas africanas, entre eles o ibi, alujá, adarrum, batá, bravum, sató, ilú, daró, opanijé, ijexá, ramunha. No Candomblé de Nação Angola os ritmos mais utilizados são o congo, barravento, cabula e ijexá, e no Culto ao Caboclo, o congo o barravento e o samba. O agogô, ou gã, acompanha os atabaques com ostinatos e, menos freqüentemente o xequerê.

O Candomblé traz uma mitologia complexa que relata a Criação (cosmogonia) e os mais diversos acontecimentos de bonança ou desventura na vida dos homens, dos animais e das divindades, revelando assim os odus³⁸ ou destino das pessoas. Prandi (2001, p.19) ressalta a ligação dos mitos com a cosmologia, comportamentos, rituais e coisas:

...o mito está impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos da iniciação, na dança e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento do filho-de-santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano.

Estes mitos obedecem a combinações numéricas que orientam o jogo de búzios³⁹, o qual é consultado para tudo que se faz dentro do culto às divindades africanas e também

³⁷ Coreografias que representam passagens dos mitos dos orixás.

³⁸ “signos do oráculo iorubano, formados de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente.” (PRANDI, 2001, p. 567)

³⁹ Jogo de adivinhação, oráculo sagrado.

para aconselhar as pessoas em sua conduta, prescrevendo-lhes ebós⁴⁰ e oferendas a serem feitas para seus “santos” para que gozem de seu auxílio no solucionar dos impasses da vida cotidiana. Estas estórias, segundo a mitologia dos iorubas, foram colhidas pela divindade Exu, mensageiro entre os homens e os deuses, que procurava solucionar os infortúnios que se alastravam por todo lado. Depois foram dadas à divindade Orumilá (ou Ifá), que transmitiu o conhecimento aos seus sacerdotes adivinhos, também chamados Babalaôs⁴¹. Até pouco tempo estes mitos eram transmitidos apenas oralmente, porém, hoje, já existem muitas pesquisas e publicações feitas por pesquisadores e pelos próprios membros do Candomblé (PRANDI, 2001, p. 17 e 26).

Olodumare, Olorum ou Olofin, para a Nação Ketu, e Zambi Apongo, para a Nação Angola são nomes do Ser Supremo, do Criador, no culto às divindades africanas. Ele é auxiliado pelos Orixás, Inquices ou Voduns, cada um representando certo domínio da natureza, incluindo o ser humano e a vida social, e também assumindo forma antropomórfica, identificados a importantes ancestrais, como reis, rainhas, guerreiros, inventores, adivinhos, conhecedores do poder medicinal das plantas, etc.

Os Orixás cultuados no Brasil são Exu, Ogum, Oxossi, Ibejis, Logum Edé, Ossaim, Iroco, Oxumarê, Eua, Nanã, Omolu, Obaluaê, Obá, Oxum, Oiá, Xangô, Iemanjá, Oxalá, entre muitos outros. Os Inquices são Njila, Rogi (Roxi, Nkosi), Mutá Lambo, Mutá Lambo Mona Dengue (ou do Meia), Katendê, Tembu (Tempo), Kikongo, Angorô, Nzazi, Kaiongo, Mameto Narrari, Kissimbi, Vunji, Dandalunga, Samba, Mameto Kaiala, Zumbá, Lemba Nganga e Lemba Furaman (ALVES, 2010, p. 130-139).

Os Caboclos, cultuados em quase todas as religiões afro-brasileiras, equivalem aos Inquices dos bantos ligados a terra “cuja mobilidade geográfica não faz sentido”

⁴⁰ “sacrifício, oferenda, despacho.” (PRANDI, 2001, p. 565).

⁴¹ adivinho, sacerdote de Orunmilá apto a consultar o oráculo de Ifá, o jogo de búzios. (PRANDI, 2001, p. 564)

(PRANDI, 2004, p. 120-121). Cultuam-se, então, o índio, o Caboclo, mas também o boiadeiro, o turco, o marinheiro, o marujo. Os encantados foram pessoas que não morreram – encantaram-se em elementos da natureza, em animais, etc. O Caboclo é um antepassado divinizado, um encantado - é filho do Orixá dono da casa e liga-se ao Orixá de cabeça do filho-de-santo que o incorpora –, e hoje é cultuado em quase todos os terreiros de Candomblé na Bahia (SHAPANAN, 2004, 318-319) e outras religiões afro-brasileiras - do Xangô pernambucano ao Batuque gaúcho, passando pelo Tambor-de-Mina maranhense, pela Umbanda e pelo Catimbó (PRANDI, 2004, p. 120-121).

3. IDENTIDADE, DIFERENÇA, RAÇA E ETNICIDADE

*Sou eu! Sou eu!
quem vem lá?
Sou eu angoleiro!
quem vem lá?*

Neste capítulo procuramos nos situar nas discussões em torno da identidade e da etnicidade de forma geral, e também específica para o caso afro-brasileiro, para abordar, então, as relações entre identidade e música. Para concluir, pensamos a identidade na Capoeira Angola e sua expressão através da música.

Stuart Hall (2006, p. 7-12) explica que a identidade cultural surge “do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”.

Kathryn Woodward (2000, p. 8-9, 17) enfatiza que a identidade é construída de forma relacional, por oposição e/ou identificação e que são os sistemas simbólicos que fornecem as possibilidades e limites daquilo que somos e que podemos vir a ser, os modelos de identidade para nossa escolha subjetiva. O processo de identificação faz com que possamos nos ver nas imagens produzidas culturalmente (Ibid., p. 18).

Na política das identidades encontramos perspectivas essencialistas e não-essencialistas. A primeira é purista, busca uma identidade autêntica e verdadeira, fixa e imutável que estaria legitimada na biologia e/ou na história, determinando a exclusão ou inclusão dos sujeitos a um grupo social, a uma nação; a segunda entende a identidade como relacional, construída no presente a partir da marcação simbólica de diferenças e semelhanças entre os grupos, encarando-a como um “tornar-se”, mais que um “ser”.

Para Stuart Hall (Ibid., p. 12-13), na pós-modernidade o “processo de identificação” torna-se “provisório, variável e problemático” e a identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

A identidade descentrada do sujeito na modernidade tardia é atribuída por Hall (2006) a rupturas e mudanças estruturais e institucionais: correntes teóricas que questionaram a noção de sujeito, como o marxismo e a psicanálise; movimentos das *minorias* nacionais, como os Feminismos e os Movimentos Negros; novas tecnologias de comunicação e transporte que aproximam os espaços e aceleram o tempo, gerando muitas possibilidades de posições de identificação temporárias por parte deste sujeito pós-moderno fragmentado e deslocado com as diásporas e migrações, vivendo agora numa aldeia global.

Aproveitando a deixa dada pela utilização do termo “global”, consideramos pertinente apresentar a abordagem do etnomusicólogo Thomas Turino (2003), que propõe evitar a naturalização de um “discurso globalista” através da utilização de termos como “global”, e suas variações, como categoria cultural que qualifica relações econômicas e culturais. Segundo o autor (Ibid., p. 51), o termo deveria ser utilizado apenas para os fenômenos que realmente envolvam todos em todos os lugares. No discurso contemporâneo a utilização destes termos estaria naturalizando a expansão capitalista. O autor (Idem, Ibid.) propõe que, alternativamente, pensemos em “processos culturais trans-estatais envolvendo três tipos-ideais de formações culturais: comunidades de imigrantes, diaspóricas e formações cosmopolitas”⁴².

Para Turino (2003, p. 52), a “cultura global” não é uma realidade. O termo passa a ser utilizado a partir da década de 1990, para designar relações econômicas e de troca cultural internacionais. O fato de um fenômeno estar presente de forma difusa em vários países, não faz dele global, e sim transnacional. O que ocorre é que o discurso globalista é proferido das perspectivas superdimensionada de uma classe-média e de uma elite de formação capitalista cosmopolita, do discurso acadêmico, das companhias e corporações e dos meios de comunicação de massa. Assim, já que os “cosmopolitas não se percebem como pertencendo a

⁴² *trans-state cultural processes involving three ideal-type social formations: immigrant communities, diasporas and cosmopolitan formations.*

uma formação cultural específica”⁴³, ocorre a naturalização, a generalização e a superdimensão dada à globalização cultural (TURINO, 2003, p. 52 e 61).

Voltando a Hall (2007, p. 14-15), a partir da modernidade é marcante a característica de auto-avaliação das práticas sociais e sua conseqüente e constante reformulação. A identidade toma um caráter reflexivo, isto é, o sujeito não apenas herda uma determinada identidade das gerações anteriores, mas também a escolhe para si, como também nos lembra Lívio Sansone (2007, p. 252-253).

As identificações, quando provisórias, cabem bem no conceito de tribos urbanas.

Para Luciana Gageiro Coutinho (2000, s/p):

Vivemos numa época em que o declínio das tradições e a aceleradíssima pluralização de valores e referenciais identificatórios, alimentada por uma poderosa indústria do consumo e da mídia imperam nas sociedades ocidentais contemporâneas, o que nos obriga a pensar sobre um novo modo de constituição das subjetividades (...) Uma das maneiras pela qual esta mudança de hábitos civilizatórios e valores podem ser discutidos é através dos diversos grupos ou "tribos", referidas a distintos modos ou "estilos de vida", que fazem parte do cenário das grandes cidades contemporâneas.

Também Silva (1997, p. 211), ao abordar o *funk* na Bahia, fala de uma “nova etnicidade – eixo de articulação na direção lúdica, estética, comportamental, mais que política e militante das formas tradicionais de manifestações da etnicidade”. Para Maffesoli (*apud* SILVA, 1997, p. 209), a solidariedade no “novo tribalismo” é função de uma ética da estética além ou aquém do ativismo político.

Se quisermos relacionar as tribos urbanas à abordagem de Turino (2003), podemos acrescentar que elas fazem parte de um grupo mais amplo, de formação cultural cosmopolita-capitalista.

⁴³ *cosmopolitans do not perceive themselves as belonging to a specific cultural formation (...) The reason for this difficulty is that cosmopolitan discourse itself stresses individuality, placelessness, universalism and a pan-historicism that results in ahistoricity. The discourse projects cosmopolitans as "above" and independent of parochial times, places and social groups. When most people use the term cosmopolitan they are speaking from within the discourse of cosmopolitanism itself...*

Turino (2003, p. 59) também define, além das cosmopolitas, as comunidades diaspóricas e de imigrantes como tipos de formação cultural. A identidade cultural, com especial destaque para a religião, é forte motivo para que membros de ambas as comunidades permaneçam conectados, fornecendo apoio prático, social e emocional. Estas comunidades enfatizam simbolicamente a terra natal e a herança cultural, tendo a dimensão histórica grande importância para elas.

Tanto para comunidades diaspóricas e de imigrantes, ícones e índices da terra natal são geralmente usados de uma forma mais pronunciada, consciente e amaneirada (...) A dinâmica resultante deste discurso sobre “semelhança” com a terra natal, necessariamente percebida através das inovações por conta das diferentes condições da nova terra, é fundamental para a natureza das comunidades diaspóricas e de imigrantes como formações culturais (...) Nas diásporas, no entanto, as fontes de idéias, práticas e estilos vêm de vários lugares assim como da nova e da antiga terra natal (...) A consciência diaspórica, por exemplo, o reconhecimento subjetivo de pertencimento, é fundamental para a criatividade cultural na qual é este reconhecimento que atrai membros de um lugar para as práticas e formas de outros lugares da diáspora (TURINO, p. 60-61).

Sansone (2007) discute também esta questão ao abordar os marcadores e o consumo étnicos, inclusive com a desterritorialização das expressões da etnicidade negra, sejam eles da América Latina, do Caribe, dos Estados Unidos ou da Europa, com versões mais ligadas à tradição ou à modernidade.

Lívio Sansone (2006) estudou a questão da etnicidade no Brasil, com ênfase na Bahia, em relação a outras questões como a de classe social e da construção da identidade étnica de geração para geração, constatando as diferenças nas denominações e posicionamento em relação à raça em épocas diferentes, tanto por parte dos próprios sujeitos negros quanto por parte da sociedade em geral, o que resultou numa ambiguidade e mesmo numa ausência de distinções raciais claras (Ibid., p. 11).

Kabengele Munanga (2003, s/p) nos traz uma definição de etnia:

O conteúdo da raça é morfo-biológico e o da etnia é sócio-cultural, histórico e psicológico. Um conjunto populacional dito raça “branca”, “negra” e “amarela”, pode conter em seu seio diversas etnias. Uma etnia é um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território.

Algumas etnias constituíram sozinhas nações.

Após o abandono do uso científico do conceito de raça por biólogos antirracista, seu uso pelos cientistas sociais e seu uso popular ainda persistem: o primeiro pelo reconhecimento de sua realidade social e política, o segundo pelas representações, impregnadas no imaginário coletivo, das “raças fictícias” criadas a partir de séculos de afirmação sobre a realidade biológica das raças e da hierarquia entre elas (Ibid., s/p). Para Munanga (Ibid., s/p), a substituição do conceito de raça pelo de etnia não muda o racismo, sendo o termo etnia apenas mais cômodo para a utilização de racistas e não-racistas:

Enquanto o racismo clássico se alimenta na noção de raça, o racismo novo se alimenta na noção de etnia definida como um grupo cultural, categoria que constitui um lexical mais aceitável que a raça (falar politicamente correto) (...) a nova forma de racismo: o racismo construído com base nas diferenças culturais e identitárias. Devemos, portanto observar um grande paradoxo a partir dessa nova forma de racismo: racistas e anti-racistas carregam a mesma bandeira baseada no respeito das diferenças culturais e na construção de uma política multiculturalista. Se por um lado, os movimentos negros exigem o reconhecimento público de sua identidade para a construção de uma nova imagem positiva que possa lhe devolver, entre outros, a sua auto-estima rasgada pela alienação racial, os partidos e movimentos de extrema direita na Europa, reivindicam o mesmo respeito à cultura “ocidental” local como pretexto para viver separados dos imigrantes árabes, africanos e outros dos países não ocidentais.

A opção de Munanga (Ibid., s/p), a partir desta constatação, é adotar “os conceitos de ‘Negros’ e ‘Branços’ no sentido político-ideológico (...) ou os conceitos de ‘População Negra’ e ‘População Branca’” entendendo por população “um conjunto de indivíduos que participam de um mesmo círculo de união ou de casamento e que, *ipso facto*, conservam em comum alguns traços do patrimônio genético hereditário”. Munanga (Ibid., s/p) lembra, ainda, que as etnias podem desaparecer repentinamente e há possibilidade de aparecimento de novas etnias.

Sansone (2006) explica que o termo “étnico”, a partir da década de 1990 no Brasil, “passou a substituir termos como exótico, estranho, não-branco ou, em linguagem simples, raro e diferente” (Ibid., p. 10). Sansone (Ibid., p. 12) demonstra que a identidade étnica não é nem essencial, nem primordial, nem imutável, mas ao contrário, muda no tempo e no espaço e deve ser encarada como um processo influenciado pela história; a identidade étnica “pode ser considerada como um recurso cujo poder depende do contexto nacional ou regional”, afetada pelo local e pelo global.

Munanga (2003, s/p), explicando as “raças sociais”, também destaca esta variedade na interpretação da identidade racial e étnica:

Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na África do Sul, na Inglaterra, etc. Por isso que o conteúdo dessas palavras é etno-semântico, político-ideológico e não biológico.

O conceito de raça, desde o século XVI, atua efetivamente nas relações entre as classes sociais (MUNANGA, Ibid., s/p).

A posição de Sansone (2007) em relação à questão da etnicidade é de que ela não deve ser tomada como parâmetro dominante no estudo da identidade social. Deve, sim, ser minimizada, pois ela é parte de uma “identidade social multiestratificada da qual a etnicidade é apenas um dos muitos componentes” (2007, p. 18). Sobre o estudo dos africanismos, Sansone (2007, p. 32) recomenda:

ao analisar a formação das culturas negras no Brasil, é muito melhor nos interessarmos pela criatividade do que pelos vestígios de possíveis ‘africanismos’ – pela maneira como a ‘África’ é reinventada por razões políticas, e não pela capacidade de preservar a cultura africana através de séculos de privação.

O autor (2007, p. 35) acredita que o assunto do sincretismo é parte vital da expressão cultural, sobretudo das experiências religiosas, e traz a ideia de que o estudo sobre a

categoria demográfica “mestiços” deve ser empreendido ao invés de descartado. Ele discute, ainda, a questão dos mitos de pureza e do hibridismo.

Segundo Lívio Sansone (2007, p. 24), a construção do que possa ser chamado de “cultura negra” tem se dado tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora de uma população racializada, porém sincrética, fenotípica e culturalmente. Continuando (Ibid., p. 23), ressalta que “nem todas as pessoas que podem ser definidas como negras num contexto específico participam da cultura negra o tempo todo”. A cultura negra “está muitas vezes quase submergida na cultura popular ou numa determinada cultura de classe baixa” (Ibid., p. 23).

A frequente disjunção entre cultura negra, comunidade negra e ação política traz também à tona a questão da cooptação do “capital cultural” de um grupo étnico pelo mercado cultural (SANSONE, 2007, p. 257-258). O autor contesta a essencialização da “cultura negra” e explica:

No Brasil, a negritude não é uma categoria racial fixada numa diferença biológica, mas uma identidade racial e étnica que pode basear-se numa multiplicidade de fatores: o modo de administrar a aparência física negra, o uso de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na culinária), o *status*, ou uma combinação desses fatores. Na América Latina, a negritude é definida em associação com dois conjuntos fundamentais de elementos. O primeiro é uma associação com o ‘passado’ e a ‘tradição’. O segundo é mais amplo e inclui a referência a uma proximidade da natureza, os poderes mágicos, à linguagem corporal, à sexualidade e ao sensualismo. Quando se mobiliza a ‘África’ na composição do que é negro, ela funciona como o *locus* em que se considera que essas características tiveram origem e são exibidas (Ibid., p. 25-26).

Rita Laura Segato (2005, p. 3), em “Raça é signo”, demonstra que raça é uma representação social. A autora defende que ser negro no Brasil não é, necessariamente, “participar em uma cultura ou tradição diferenciada” e que não existe um *povo* afro-brasileiro, com exceção dos quilombolas, mas uma *etnicidade* afro-brasileira disponível ao povo

brasileiro (Ibid., p. 4), isto é, a negros e brancos. A afrodescendência também não é exclusiva das pessoas negras, pois a maioria dos brasileiros brancos são afrodescendentes (Idem). A autora esclarece o que é ser negro no Brasil:

Num país como o Brasil, quando as pessoas ingressam a um espaço publicamente compartilhado, classificam primeiro – imediatamente depois da leitura de gênero binariamente, os excluídos e os incluídos, lançando mão de um conjunto de vários indicadores, entre os quais *a cor*, isto é, *o indicador baseado na visibilidade* do traço de origem africana, é o mais forte. Portanto, é o contexto histórico da leitura e não uma determinação do sujeito o que leva ao enquadramento, ao processo de outrificação.

Por outro lado, ser negro como “identidade política” significa fazer parte do grupo que compartilha as conseqüências de ser passível dessa leitura, de ser suporte para essa atribuição, e sofrer o mesmo processo de “outrificação” no seio da nação (Idem).

Liv Sovik (2009), por sua vez, aborda a “branquitude” no Brasil como um problema político e estratégico. A intenção é trazer para a discussão a branquitude enquanto posição de poder, de prestígio e de conforto invisível, não mencionada, diferentemente da negritude, abordada historicamente como “questão”, como “problema”. Assim, ela demonstra, em consonância com Kabengelê Munanga, como os fundamentos da raça persistem na sociedade mesmo com a contestação científica de sua realidade biológica. Em seu livro *Aqui ninguém é branco*, ela analisa discursos e representações midiáticas da branquitude e da mestiçagem, assim como na música popular, demonstrando como o ideal estético do branco continua hegemônico por traz da falsa e proclamada democracia racial.

Interessa aqui não perder de vista a adesão de pessoas brancas às práticas culturais negras como a capoeira ou o candomblé, assim como uma relativa diminuição momentânea da participação das pessoas negras nesta arte, analisando as discussões que esta adesão e este afastamento suscitam. Ser capoeirista hoje não é mais sinônimo de ser negro. A capoeira não é mais discriminada como já foi - embora exista uma exclusão institucional da capoeira, por exemplo, quanto aos editais de fomento à cultura, quanto ao reconhecimento de seu status

como arte. Assim, a adesão dos brancos à capoeira significaria elitização e cooptação desta prática ou uma vitória contra o preconceito à cultura negra? Significaria adesão e solidariedade dos brancos às lutas antirracistas ou apenas reificação e cooptação da capoeira? Praticar capoeira significaria socialmente para o negro ainda um estigma?

Esta “elitização” da angola tem seus meandros e nuances, já que o perfil das(os) angoleiras(os) “universitárias(os) de classe média” não costuma ser o hegemônico - em termos ideológicos, socioeconômicos e culturais -, retratando, muitas vezes, uma minoria também marginalizada na sociedade capitalista. Incluem-se neste perfil muitas mulheres brancas brasileiras que, embora não sofram preconceito racial, sofrem o de gênero, na sociedade mais ampla e na própria capoeira. Graças ao engajamento de muitas(os) angoleiras(os) nos movimentos sociais, este processo de “elitização” não acontece sem reflexão política. Mestras(es) e discípulos de capoeira, negras(os) e brancas(os), ocupam espaços dentro das universidades como estudantes, pesquisadoras(es) e professoras(es) e, simultaneamente, realizam um retorno às comunidades, com projetos sociais desenvolvidos junto a crianças e adolescentes.

3.1. IDENTIDADE E MÚSICA

Bruno Nettl (2005, p. 248-255) lembra que na década de 1970 surge na Etnomusicologia o assunto da identidade e, a partir de 1990, o da mudança musical e da relação da música com tendências políticas e sociais significativas e eventos da era pós-colonial - relações de poder entre grupos, classes sociais, gêneros, movimentos políticos, nacionais e étnicos. Aí aparecem modelos vários abordando a heterogeneidade de perspectivas.

Nettl (2005, p. 255) constata que hoje “um grupo muito significativo de funções da música - tendo ou não sido sempre assim - revolve em torno do conceito de identidade”⁴⁴, atribuindo esta mudança de perspectiva na Etnomusicologia às mudanças pós-modernas, como a desterritorialização, as mudanças na produção e recepção de música, o mercado do entretenimento, a audiência mundial.

Nettl (2005, p. 256) lembra que a identidade nacional era assunto de preocupação para músicos europeus e estudiosos desde o século XIX, os quais se preocupavam com a criação de músicas explicitamente nacionais. A abordagem da função da música como expressão de etnicidade é também antiga na Etnomusicologia, desde a emergência de sociedades culturalmente diversas nas cidades. O assunto da função da música como expressão de classe também é abordado desde quando existem critérios como o valor da leitura musical ou a significância política dos gêneros populares:

Se música expressa identidade pessoal ou de grupo, desempenha um papel nas relações de negociação entre desiguais, como uma forma de um grupo dominante de reforçar sua hegemonia, ou para uma população subordinada reagir em algum nível. (...) a contraparte é a tendência de povos colonizados (...) de usarem música e dança como principal maneira de continuar afirmando sua identidade (Ibid., p. 256-257).⁴⁵

Nettl (2005, p. 256-257) aponta para a forte tendência em enfatizar, como função maior da música, o que já estava em pauta desde as últimas duas décadas do século XX: **a ideia de que alguém faz ou ouve música para mostrar quem é.**

Nettl (2005, 433-435) procura demonstrar que tendências à globalização e à homogeneização existem há séculos, apesar de terem se intensificado muito nas últimas

⁴⁴ *...a very significant group of functions of music – whether they have always done so or not – revolve around the concept of identity.*

⁴⁵ *If music expresses personal or group identity, it plays a role in negotiating relationships between unequal's, as a way for a dominant group to reinforce its hegemony, or for a subordinate population to fight back at some level. (...) The counterpart is the tendency for colonized peoples such as Native Americans to use music and dance as a principal way of continuing to assert their identity.*

décadas. Ele reconhece que muitas culturas musicais tradicionais perderam “energia” nas relações desiguais de poder entre as culturas, ficando limitadas no seu alcance sobre a vida cotidiana das comunidades, na extensão de seu repertório ou em seus conceitos. (Ibid., p. 437-438).

José Jorge de Carvalho (, 1993, p. 2) procura analisar o “papel da música na construção da identidade e diferenças étnicas”, descobrindo tanto “modelos tradicionais de identidade da população brasileira negra”, como “tentativas recentes” empreendidas pelos Movimentos Negros, em que estes denunciam a pobreza e a injustiça social em termos políticos e ideológicos. Ele acredita que os gêneros de canção e estilo vocal afro-brasileiros ajudam a moldar identidades étnicas.

Para o autor, certas configurações simbólicas, no caso “afro-brasileiro”, cristalizam-se como modelos de identificação (Ibid., p. 2), como a experiência crucial da escravidão, cristalizada no mundo ritual e da forma, assim como em muitos outros âmbitos da vida social (Ibid., p. 2). Carvalho sugere alguns modelos de expressão de identidade afro-brasileira através da música: o universalista do Candomblé, o colonial dos Congos, o ambíguo dos cultos de Macumba e Umbanda e o ideológico e polissêmico da música popular comercial com temática negra. Para Carvalho,

Sem dúvida, a matriz principal da identidade afro-brasileira é ainda os cultos tradicionais de origem africana (...) Eles concentram alguns dos mais poderosos símbolos compartilhados ou pelo menos conhecidos pela maior parte dos brasileiros: os orishas ou santos – os deuses africanos que possuem os membros do culto - e o conjunto de percussão, entre os quais os mais conhecidos são os atabaques da Bahia (Ibid., p. 3).

Em relação à música do Candomblé, tendo como parâmetro o Shangô do Recife, Carvalho (1993, p. 4) lembra que seus complexos toques pouco se infiltraram na música brasileira popular, a qual traz “quando muito a adaptação dos ritmos dos tambores usados nos

tipos mais sincréticos de cultos (tais como Candomblé de Caboclo, Umbanda, Macumba, etc.), os quais são mais compatíveis com as estruturas de canções usadas em música popular”.

O autor (Ibid., p. 4) defende que o modelo de identidade construído no Candomblé é universal e inclusivo, e os critérios de competência são condição para o pertencimento:

A música do shango certamente concentra a identidade afro-brasileira, mas não ao ponto de ajudar a construir diferenciação étnica. E isto é por causa, como vimos, seu outlook religioso é universal. Sua forma dominante de processar identidade é a da inclusividade condicional: qualquer um pode aderir a esta poderosa identidade afro-brasileira, com tanto que ele ou ela mostre ser competente linguisticamente, ritualmente, melodicamente, ritmicamente e coreograficamente. Em outras palavras, a identidade do shango é definida fundamentalmente em termos estéticos e, especialmente através da complexidade de sua arte.

Analisando os Congos e formas expressivas similares, Carvalho (1993, p. 5) encontra na utilização de alguns termos, a chave para decodificar o modelo de identidade que ali é construído. Por exemplo, a autodesignação “preto”, nas cantigas do Congos, em detrimento do termo “negro”, como utilizado pelo Movimento Negro, equivale a “irmão” e remete a uma comunidade implícita, carregando os significados de humilde, analfabeto, pobre e, no entanto, feliz com a oportunidade de participação no Congo (Ibid., p. 5 e 7).

Preto é a palavra que nós encontramos mais frequentemente usada nas congadas, vissungos, moçambiques, catopés, candomblés (em Minas Gerais) e outros grupos folclóricos de descrição similar para denominar a pessoa negra brasileira. Por outro lado, a nova consciência Negra no Brasil invariavelmente usa a palavra negro: “consciência negra”, “resistência negra”, etc. (Ibid., p. 5).

Da mesma forma, a expressão “meus irmãos” (Ibid., p. 8) é percebida por Carvalho como um código sucinto e discreto que diz muito sobre a identidade afro-brasileira presente nos Congos: os marginalizados como nós, mesmo que sejam mais claros, ou brancos. Carvalho (1993, p. 5-6) detecta, também, uma “estética da opacidade” presente nos Congos,

com estratégias de movimentação corporal, ritual e instrumental que escondem o que é dito nas cantigas.

Carvalho (1993, p. 8-9) parte, então, para a análise musical dos cultos sincréticos:

O terceiro modelo poderoso de cultura musical afro-brasileira que revela todas as legendas e ambigüidades da identidade negra no Brasil é o estilo sincrético do culto, chamado tanto macumba, no Rio, jurema, em Recife, pajelança, em São Luís, candomblé de caboclo, em Salvador, como, em termos mais gerais, umbanda.

Para o autor estas religiões levam mais adiante a comunidade implícita inclusiva que aparece no Congo. Elas incluem também divindades menores que podem ser equiparadas a tipos humanos enraizados na história e na experiência brasileira (Ibid., p. 9). Estes cultos sincréticos:

criam um espaço rico para expressar o dilema da etnicidade negra; por outro lado eles fazem um enorme esforço ritual para deixar este problema sem resposta. Neste sentido, sua estratégia política e simbólica é o oposto do novo movimento negro, que quer definir, para afirmar e, se possível, resolver de uma vez por todas, de acordo com linhas ideológicas explícitas (Ibid., p. 9).

O “Preto Velho”, neste contexto, diz muito sobre a identidade afro-brasileira construída nos cultos sincréticos – seu caráter coletivo, ambíguo e de negociação, tocando esferas de identificação psicológicas e espirituais que são universais, apesar de ser uma figura negra (Ibid., p. 9). Isso sugere a possibilidade de deslocamento do sujeito, seja político, econômico, espiritual ou outro. Quanto à relação com a música:

A imagem do Preto Velho é definitivamente negra, enquanto sua música está comprometida, incorporando gêneros seculares, especialmente aqueles ritmos que nos lembram da trajetória festiva (mesmo que estereotipada) do povo negro brasileiro: samba, samba de roda, coco, maculelê, capoeira, congo, baião, etc. (Ibid., p. 10).

Importante também é a explicação de Kazadi wa Mukuna (2006) do que ele chamou de “princípio de identidade” nas tribos banto - e que ele acredita poder ser estendido

para a maioria das culturas tribais na África -, ligado a um “princípio de posse”, no qual todos os componentes de um cosmo são interdependentes e pertencem uns aos outros, sendo que é desta interação que os elementos adquirem seu “valor atribuído”, regulado e protegido pelas normas e regras sociais. Os elementos musicais (culturais) banto são altamente dependentes do contexto, altamente funcionais.

Com a ruptura causada pela diáspora durante a escravidão, alguns destes elementos persistem na memória coletiva e individual justamente por terem sido altamente funcionais no contexto tribal africano, porém perdem seu vínculo com o contexto original, sendo algumas vezes dessacralizados e utilizados para diferentes finalidades.

Mukuna (2006) apresenta um modelo dinâmico, em que “elementos identificadores” definem estilos e configuram a diversidade musical na cultura tradicional tribal banto, sendo possível encontrar aí “denominadores” ou “traços comuns”, o que possibilita perceber um grau elevado de unidade cultural entre as tribos africanas.

3.2. IDENTIDADE E CAPOEIRA ANGOLA

Embora não exista uma “identidade negra” única, existiu uma experiência sociocultural compartilhada na África, anterior à invasão europeia, onde alguns “elementos civilizatórios estruturantes” parecem ter sido comuns a grande parte dos clãs, aldeias e cidades estado, constituindo-se numa cosmovisão onde todos os aspectos da vida estavam impregnados de religiosidade e ritualidade. As experiências da diáspora, da escravidão e do racismo, com as diferentes estratégias de resistência e superação encontradas, também foram compartilhadas; os símbolos africanos foram desterritorializados e universalizados (Oliveira, 2003, p. 38-40, 84-85)

A “identidade afro-brasileira” encontra, em grande medida, sua referência principal nas religiões de matrizes africanas, onde alguns “elementos civilizatórios estruturantes” tiveram maior possibilidade de persistir para a sustentação de uma “cosmovisão afro-brasileira”. As religiões de matriz africana estabelecem uma ponte com a África, mesmo que idealizada, acessando uma herança cultural anterior à experiência no cativeiro, graças ao princípio da ancestralidade, ainda que apresentem muitos aspectos marcados pela experiência da escravidão.

Alguns grupos de Capoeira Angola, como o *Nzinga*, através da identificação cultural com as religiões de matriz africana como o Candomblé, buscam estabelecer uma troca simbólica fértil, atribuir sentidos e ampliar as redes de colaboração entre os redutos culturais afro-brasileiros, sem que isto se constitua em proselitismo ou pregação. No *Nzinga* percebemos que os mestres não esperam que os praticantes de Capoeira Angola iniciem-se no Candomblé. Mas é claro que alguns membros do grupo acabam por se aproximar da casa de Candomblé através deles, seduzidos por sua relação declarada com esta religião. Podemos perceber que o entendimento dos mestres e das pessoas do grupo é de que a ritualidade da Capoeira já está impregnada do sagrado, de um sagrado culturalmente específico que se faz presente a despeito da participação de seus praticantes em qualquer religião.

Os grupos de Capoeira Angola atuais, como grupos urbanos, embora inseridos na dinâmica pós-moderna, ficam longe de se encaixarem no conceito de “tribos urbanas” - embora seus praticantes sejam, em grande parte, de formação cosmopolita -, pois, além de não estarem centrados no consumo, alguns dos principais valores exaltados nesta ampla comunidade são os de continuidade, de linhagem e da relação Mestre-discípulo. O termo “iniciado” é utilizado no *Grupo Nzinga*, numa alusão à iniciação do Candomblé, a qual é tida como irreversível e definitiva nesta religião.

O “tempo de Capoeira” que alguém tem e sua permanência em um determinado grupo, ao lado da avaliação das suas competências técnicas, são de importância fundamental para o estabelecimento de sua posição hierárquica na comunidade da Capoeira Angola em geral. No entanto, muitos praticantes de Capoeira mudam de grupo e até de linhagem, mas, ao continuar na “resistência”, isto é, presentes e contribuindo para levar adiante esta forma expressiva, acabam por merecer o reconhecimento da comunidade.

Percebemos, também, um incentivo especial em alguns grupos, como o *Nzinga*, que se expressa em simpatia e abertura *a priori* aos praticantes negros, principalmente às mulheres negras, às crianças, sobretudo às crianças das comunidades. Entendemos que esta abertura maior é em si a militância e a ação direta contra as desigualdades sociais entre os sujeitos na Capoeira Angola, uma atitude de reparação histórica às crianças e mulheres negras, e mesmo aos homens negros que tendem a participar, atualmente, menos dos grupos de Capoeira Angola do que homens e mulheres considerados brancos, de classe média, de formação cultural cosmopolita, sejam brasileiras(os) ou estrangeiras(os).

Na década de 1980, a Capoeira Angola deixou de ser vista e vivenciada apenas como uma forma expressiva lúdica, estética e comportamental para, reflexiva e explicitamente, tornar-se um tipo de militância política em defesa de sua própria existência e também de causas políticas transversais, como as dos movimentos negros.

Quando os grupos de Capoeira Angola reivindicam sua anterioridade africana, identificando “traços” e “denominadores culturais comuns” da tradição banto (MUKUNA, 2006, p. 42), não estão necessariamente negando seu sincretismo ou hibridismo, ou sua brasilidade, mas estão, estrategicamente, contestando o discurso da “democracia racial” e da “política da mestiçagem”, assim como afirmando a anterioridade da cultura afro-brasileira frente aos discursos que a reduzem sistematicamente a um produto da escravidão e tentam minimizar e desqualificar a contribuição negra para a cultura brasileira.

A ampla difusão e internacionalização da Capoeira, como uma das possibilidades surgidas a partir das mudanças pós-modernas, geraram mudanças no perfil “racial” de seus praticantes. A grande quantidade de não-negros na Capoeira é contrastante, por exemplo, à atual adesão massiva de negros às igrejas neopentecostais, as quais demonizam os traços culturais ligados à religiosidade afro-brasileira.

Um perfil muito comum atualmente entre os “angoleiros” aprendizes é o do universitário não-negro, com uma boa parcela de estrangeiros, cada vez mais oriundos de um seguimento social privilegiado socioeconomicamente em comparação aos antigos Mestres negros, e com formações culturais diferentes destes. Na abordagem de Turino (2003), podemos dizer que a maior parte dos praticantes de Capoeira Angola pelo mundo atualmente teve formação cultural cosmopolita-capitalista-moderna, mesmo que tenham reflexivamente adotado ideologias anticapitalistas e posturas multiculturalistas, questionando a hegemonia do pensamento ocidental em prol da resistência de tradições locais variadas, como a das tradições negras diaspóricas. Muitas vezes coexistem dois, ou mesmo três tipos de formações culturais no universo da Capoeira Angola: a formação cosmopolita-capitalista-moderna não exclui a formação em comunidades diaspóricas, ou mesmo imigrantes, todas as três com suas características transnacionais.

Como as comunidades imigrantes, elas [as comunidades diaspóricas] simbolicamente, senão pragmaticamente, enfatizam a terra natal original e a herança histórica que lá se origina (...) Enquanto as comunidades de imigrantes tendem a assimilar e enfraquecer dentro de poucas gerações, formações culturais diaspóricas tendem à longevidade e reconhecimento das continuidades sociais através do tempo e do espaço (Ibid., p. 60)⁴⁶.

⁴⁶ *Like immigrant communities they symbolically, if not pragmatically, emphasize the original homeland and a historical heritage that originates there (...) Whereas immigrant communities tend to assimilate and fade within a few generations, diasporic cultural formations tend towards longevity and recognition of social continuities across space and time.*

Disto decorre, muitas vezes, uma disjunção entre as reivindicações de identidade “étnico-racial” empreendidas pelos Mestres angoleiros e uma comunidade de praticantes que não compartilha da mesma experiência de segregação racial e econômica, nem da mesma vivência cultural e comunitária. Portanto, mais do que uma identidade “étnico-racial”, os membros dos grupos de Capoeira Angola constroem uma identidade reflexiva, escolhida entre muitas outras possibilidades no mundo pós-moderno. Eles são interpelados pela militância cultural e política dos Mestres, identificando-se às suas causas sociais com variados níveis de comprometimento, o que se torna atualmente mais um ponto de tensão discutido dentro dos grupos e na ampla comunidade da capoeira Angola, relacionado às questões de pertencimento étnico-racial, de classe e de propriedade intelectual (cultural/imaterial) da capoeira.

O *trânsito musical* entre formas expressivas afro-brasileiras pode ser encarado como uma forma de recobrar a energia musical por ventura perdida no isolamento simbólico ao qual, muitas vezes, ficaram relegadas tais manifestações culturais em meio à hegemonia da cultura ocidental e diz muito sobre as escolhas estratégicas de apoio mútuo por uma comunidade diaspórica na manutenção de seu capital cultural.

Um exemplo de ressignificação dos símbolos utilizados na Capoeira é o sinal da cruz feito pelos capoeiristas ao pé dos berimbaus. Em mesa redonda intitulada *Capoeira Angola e Candomblé, o que há em comum?*, em 21 de janeiro de 2010, na *Academia Irmãos Gêmeos de Mestre Curió*, em Salvador, BA, Makota Valdina, da Casa de Candomblé de Nação Angola *Tumba Junsara*, lembrou que o sinal da cruz, gesto de muitos capoeiristas ao pé do berimbau antes do começo do jogo, é a Cruz do Congo, indicando os pontos cardeais, Norte-Sul-Leste-Oeste, as posições do sol, e não a cruz católica. Esta informação consta também em Renato da Silveira (2010, p. 25), em sua análise das descrições de documentos inquisitoriais sobre os Calundus:

A cruz, desde a noite dos tempos, é um símbolo universal que já fazia parte do repertório simbólico dos povos da área congo-angolana antes

da chegada dos europeus. Pontos riscados em forma de cruz, formas cruciformes abertas em lugares sagrados, durante certos ritos de passagem, eram comuns naquela área cultural. Naquele contexto a cruz simbolizava o que o sagrado africano tem de mais específico e poderoso, a unidade fundamental entre o mundo espiritual (*nsi a bafwa*) e o mundo natural (*nza yayi*), ou ainda o contato purificador do eu interior com a exterioridade cósmica. O círculo também é um símbolo universalmente utilizado, com vários significados possíveis, mas, no nosso caso, associado à cruz, marcava o ponto de encontro entre a verticalidade do universo infinito e a horizontalidade da terra-mãe.

Ela também destacou outros pontos de semelhança entre a Capoeira e o Candomblé, como a sua configuração circular, em roda, e o giro da “volta ao mundo”, na Capoeira, em sentido anti-horário, como no Shirê ou “Jamberesu” (BARCELLOS, 1998, p. 19) dos Candomblés.

As letras das cantigas de Capoeira Angola, muitas delas emprestadas e adaptadas do repertório de Caboclos nos Candomblés, fornecem um exemplo musical e verbal para a escuta da afirmação da identidade: “Quem vem lá sou eu/ sou eu/ Berimbau bateu/ Angoleiro sou eu”⁴⁷ (♩ - 1) (NZINGA, 2003, faixa 11; DONA EDITH DO PRATO, 2001, faixa 1). Esta e outras cantigas muito cantadas nas rodas de Capoeira Angola, no Samba de Roda e no Culto aos Caboclos, com suas variações, inclusive de andamento e letra, estão sob a temática que abrange as seguintes afirmações: “sou de Angola”, “sou angoleiro(a)”, “sou mandingueiro(a)”, “sou negro(a)”, “sou preto(a)”, “sou (fui) escravo(a)”, “sou africano(a)”.

No contexto atual, estas cantigas são cantadas independentemente da origem nacional, da aparência e da religião do capoeirista. Por exemplo, o termo “angoleiro(a)” pode aludir tanto ao praticante de Capoeira Angola, quanto ao adepto do Candomblé de Nação Angola, quanto a ambos.

⁴⁷ Esta cantiga pode ser ouvida tanto ao toque de angola no CD do *Nzinga* (2003), e como Samba de Roda no de Dona Edith do prato (2001).

A Capoeira Angola também tem se mostrado paradigmática em moldar e/ou expressar as diferentes identidades afro-brasileiras através do tempo. No repertório das cantigas de Capoeira, atuais e do passado, podemos encontrar diversos modelos de identidade negra. O modelo ambíguo e de negociação, dos Congos e religiões de matriz africana mais sincréticas, apresentados por Carvalho (1993), estão muito presentes, pois coincidem com os princípios básicos da Capoeira – um jogo de dissimulação, não de confronto direto, que se vence através da astúcia.

A luta individual do capoeirista, do “malandro”, ou “mandingueiro”, isto é, do indivíduo do meio urbano, lutando para sobreviver às adversidades de tal contexto onde a confiança comunitária rural perdeu lugar, também é temática das cantigas de Capoeira. Julgamentos éticos sobre certo ou errado dão lugar à voz da experiência, em que “a circunstância faz o homem” - para sobreviver é preciso dissimular e ter senso de oportunidade.

Para Chirstine Zonzom (2007, p. 80), um aspecto relevante nas cantigas de Capoeira

é a recorrência de uma estrutura textual de inversão e da figura da antítese em uma parte considerável do repertório. A ilustração mais simples deste paradigma é uma cantiga cujo refrão diz: *Ô sim, sim, sim/Ô não, não, não* enquanto o solo declina: *Ô não, não, não/Ô sim, sim, sim; hoje sim/amanhã não*, etc... Escolho o exemplo desta cantiga tradicional, aparentemente desprovida de conteúdo semântico definido, justamente porque se reduz à expressão da oposição. (...) as coisas são e não são, os contrários não se excluem; seguem-se ou superpõem-se. (...) Assim, um universo em que os opostos não se excluem, o que nem sempre é fácil compreender intelectualmente ou racionalmente, insinua-se no praticante da capoeira através dos veículos corporais e musicais, no ritmo e na repetição das rodas e dos treinos. (...) A duplicidade e a ambigüidade dos comportamentos, a flutuação das regras ou a instabilidade dos critérios de apreciação são cantados antes de serem pensados ou “aceitos”.

Quanto ao modelo da solidariedade e da cooperação no seio de uma comunidade implícita de Capoeira temos, por exemplo, a repetição exaustiva da expressão “camará”, ou

“colega véio”, nas cantigas de Capoeira. No Candomblé de Angola “camará”, ou “camaná”, como já vimos, significa iniciado, companheiro e, sendo uma demonstração de cumplicidade, pode ser equiparada à expressão “meus irmãos”, dos Congos, numa referência aos “marginalizados como nós”, que compartilham da mesma experiência histórica e da mesma vivência cultural. Sousa (1998, p. 76), destaca atitude religiosa de comunhão e irmandade expressa no texto das chulas [ou louvação].

Na Capoeira Angola os termos “preto”, “nego” e “negro” aparecem nas cantigas, demonstrando que as questões atuais levantadas pelos Movimentos Negros vêm sendo assimiladas sem o abandono dos velhos modelos de identidade afro-brasileira.

Os corridos de capoeira podem ser agrupados por categorias com semelhanças temáticas, rítmico-melódicas e formais. Na prática, estas categorias se entrecruzam. Entre os corridos teremos, além das variadas temáticas já apresentadas, a presença das cantigas de despedida, categoria que também se faz presente no candomblé, no qual elas são chamadas maló (LÜHNING⁴⁸ *apud* SOUSA, 1998, p. 76), além de aparecer em muitas outras formas expressivas da cultura musical afro-brasileira. Entre as linhas temáticas principais estão as de afirmação da origem étnica da Capoeira, nas quais os textos fazem referência à “Angola” e “Luanda”, assim como fazem afirmações como “eu sou angoleiro”, ou “capoeira é preto, oi Calunga!”.

Outra linha temática é a que faz referência à diáspora africana e à escravidão no Brasil, tanto na forma de um lamento, ou triste lembrança que denuncia a injustiça da situação do negro no cativo, quanto na forma de superação da posição de vítima, quando se acessa e exalta a ancestralidade africana e sua nobreza com orgulho, ao mesmo tempo apontando para a ignorância do elemento colonizador que desconhecia a cultura das civilizações africanas.

⁴⁸ LÜHNING, Angela. *Die Musik in Candomblé nagô-ketu: Studie zur afro-brasilianischen Musik in Salvador, Bahia*. Beiträge zur Ethnomusikologie, 24. 2 v. Karl Dieter Wagner, ed. Hamburg. 1990.

No primeiro caso, temos o seguinte exemplo: “No tempo do cativoiro / Quando o senhor me batia / eu rezava pra nossa senhora, ai meu Deus! / Como a pancada doía! // Trabalha nego, nego trabalha / Trabalha nego pra não apanha / Trabalha nego, nego trabalha / Trabalha nego no canaviá”. Esta última quadra é dividida em duas partes cantadas alternadamente pelo solista e pelo coro, num jogo responsorial. A primeira quadra - “No tempo do cativoiro...” - tem a seguinte melodia:



Figura 3: Transcrição melodia da quadra “No tempo do Cativeiro” (♩ - 2)

Sob esta mesma melodia, com pequenas variações, temos também a seguinte quadra, constituindo-se numa nova cantiga, que diz respeito ao universo do capoeirista negro, e/ou ao abandono dos mestres de Capoeiras negros: “Por favor não maltrate este nego / Este nego foi quem me ensinou / Este nego da calça rasgada / Camisa furada foi meu professor”. O coro responde toda a quadra. Esta cantiga é comumente encadeada com outra, que tem a chamada “Óia lá o nego” do solista respondida pelo coro: “Óia o nego sinhá!”.

Subvertendo a vitimização desta quadra, temos, sob a mesma melodia com pequenas variações e encadeada com o mesmo corrido “Óia lá o nego”, uma adaptação recente de uma nova quadra por Mestre Moraes (2010) do *GCAP*, que constrói um outro imaginário para refletir a possibilidade de mudança destas situações, não deixando de lembrar as dificuldades do passado, mas colocando a ênfase na sua superação: “Ele usava uma calça rasgada / Hoje usa um terno de linho / Chapéu de Panamá importado / Sapato de couro bico cor de vinho / Olha lá o nego” / Coro: Olha o nego sinhá!”.

Mestre Moraes destaca sua intenção de “reconstruir letras de ladainhas e corridos de capoeira com conotações racistas ou preconceituosas a respeito do negro capoeirista”, levada a cabo no CD “Meu Viver”, lançado em fevereiro de 2010, no qual esta cantiga foi gravada. Sobre esta cantiga, Mestre Moraes comenta:

o que me chamou atenção, durante muito tempo, foi a contradição entre a letra original e o que nos têm mostrado os vários trabalhos iconográficos sobre a capoeira, os quais não nos contemplam com imagens de capoeiristas maltrapilhos; ao contrário, o que vemos são capoeiristas trajando paletó, camisa de mangas compridas e sapato, a famosa 'domingueira'. Quando interessava ao produtor da imagem mostrar uma falsa imagem da capoeira para justificar “tradição”, os capoeiristas eram travestidos de personagens do século XIX, em pleno meados do século XX⁴⁹.

A utilização da mesma melodia tradicional para uma nova mensagem é muito significativa e sugestiva, pois prepara o campo das associações simbólicas de forma subliminar para sua assimilação. Esta cantiga é uma das respondidas com mais entusiasmo nas rodas de Capoeira, por exemplo, entre as crianças da Comunidade do Bate Facho em Salvador, iniciadas na Capoeira Angola do *Grupo Zimba* há um ano. A iniciativa do trabalho veio de Paulo, um membro do *Grupo Zimba* desta mesma comunidade, que agora é professor destas crianças. Ele e seus alunos compartilham, portanto, a situação de preconceito e exclusão socioeconômica, mas também a alegria e o orgulho de serem herdeiros de uma tradição afro-brasileira como a Capoeira, que acreditam ter o potencial de mudar suas realidades.

No segundo tipo de cantigas, as que exaltam a nobreza da ancestralidade africana e a ignorância desrespeitosa do elemento colonizador quanto a este fato, temos o seguinte

⁴⁹ MESTRE MORAIS. “Resposta a Koji Ori e outros interessados”, 4 de abril de 2010. “Gravando...”, 26 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://mestremoraesgcap.blogspot.com/search?updatedmin=2010-01-01T00%3A00%3A00-03%3A00&updatedmax=2011-01-01T00%3A00%3A00-03%3A00&max-results=29>>. Acesso em: 2 dez. 2010.

exemplo: “Navio negreiro de Angola chegou / Cheio de nego, trazendo o Rei Nagô”⁵⁰. Aqui, temos também a narrativa da mistura e solidariedade étnica na diáspora.

Acreditamos que, cantar na Capoeira para divindades, como os Orixás, Inquices e Voduns, cumpre também a função de atrelar a identidade negra no Brasil aos deuses, reis e heróis das civilizações africanas. No caso das cantigas para os Caboclos, como entidades brasileiras, a identidade negra é construída expressando a resistência, a bravura e a astúcia de um povo e sua cultura no ambiente hostil. Em ambos os casos, da identidade atrelada às divindades africanas ou às entidades brasileiras, o foco parece ser a nobreza e a dignidade conservadas apesar da situação adversa da escravidão e posterior desigualdade e exclusão social.

Temos ainda uma linha temática que trata do feminino e da mulher, a qual vem sendo modificada com a crescente inserção da mulher no mundo da Capoeira, a qual passa a se autorrepresentar, subvertendo as representações de cunho machista, sexista e homofóbico. É aí que uma quadra comumente cantada na Capoeira, como “Minha mãe é lavadeira / Lá da Ilha de Maré / No meio de tanta Maria / Não sei minha mãe quem é” torna-se “(...) No meio de tanta Maria / Minha mãe eu sei quem é”. A cantiga “O dendê o dendê / Ô dendê de maré / Vá dizer a dendê / Sou homem, não sou mulher!” (♩ - 3) (MESTRE JOGO DE DENTRO, 1999, faixa 8), transforma-se em “(...) Vá dizer a dendê / Tem homem e tem mulher!” (♩ - 4) (NZINGA, 2003, faixa 29).

Sob as temáticas do mar, do boiadeiro ou vaqueiro, do marinheiro, do caçador, da cobra, da vadiagem, dos santos católicos, teremos as cantigas predominantemente emprestadas do Candomblé de Caboclo. Teremos ainda as cantigas que avisam e aconselham, geralmente de cunho ambíguo, evocando poderes mágicos, a “mandinga”. Outras temáticas

⁵⁰ Ver esta cantiga, com o texto “Que navio é esse / Que chegou agora / É o Paraguaçu / Que já vai embora” no CD de Samba de Roda ESMOLA CANTADA: Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. Cachoeira: Fundação, 1957.

abordarão, através de ditados populares, os valores, a moralidade, a ética e a política, tanto no universo da Capoeira como no universo mais amplo das relações sociais e econômicas.

A “estética da opacidade” é um traço identitário presente na Capoeira. A Capoeira Angola não é um show, uma apresentação para os de fora. É uma prática musical participativa, e como tal compartilha as características deste tipo de prática musical, dentre elas a que Turino (2008, p. 45) chama de “textura densa”, na qual “diferentes partes sobrepõem-se e fundem-se de forma que não possam ser distinguidas claramente”, em oposição à “textura transparente”, à “claridade” das práticas musicais de apresentação e de estúdio.

A estética vocal e instrumental da música da Capoeira Angola não facilita a apreensão dos textos, nem se utiliza de recursos sensacionais para chamar a atenção. Pelo contrário, pode ser de difícil apreensão para o ouvido “de fora”, tornando-se mesmo enfadonha para alguns, pela repetição e longa duração do ritual da roda, ou pode ser considerada “feia” para os padrões do “belo” da estética ocidental clássica. A “textura densa”, como parte da “estética da opacidade”, da “não-claridade”, envolve muitas sobreposições de texturas, afinações amplas, volume intenso, variedade timbrística, variações rítmicas sincronizadas, mas não em uníssono, e heterofonia (Ibid., p. 46).

Retornando à discussão sobre o *trânsito musical* entre Capoeira e Candomblé, ressaltamos que tal *trânsito* torna-se pauta de discussões e debates entre os próprios membros destas comunidades. Cantar músicas de Candomblé em rodas de Capoeira, ou fazer referência a seu universo simbólico, indica o pertencimento, a identidade compartilhada, o domínio de códigos e a propriedade de um patrimônio cultural, mas nem sempre. As críticas à apropriação indevida deste patrimônio podem ser percebidas em tópicos de discussão como “A moda da guia” ou em expressões como “tamborzeiro”.

A primeira é a crítica ao uso das guias - colares de contas preparadas de forma especial nos Candomblés e dedicadas a suas divindades, e que, além de proteger espiritualmente quem usa, indicam também prestígio e posição hierárquica. O uso displicente destas guias por pessoas não iniciadas ou que não tiveram estes colares realmente preparados de forma “correta” é reprovado por alguns líderes religiosos e adeptos do Candomblé. Criticar a “moda da guia”, portanto, é criticar a atitude crescente de certos capoeiristas que se apropriam de qualquer símbolo do Candomblé ou da própria Capoeira apenas por modismo.

Esta discussão foi tópico da palestra de Tata Mutá, “Cosmogonia da Capoeira”, na *ACANNE*⁵¹, acompanhada da discussão sobre a mudança da utilização dos patuás, pelos antigos capoeiristas, para a utilização das guias. Discutindo o “mito de pureza africana”, Tata Mutá propõe que os elementos mais sincréticos da Capoeira Angola e do Candomblé sejam preservados e complementados com as cantigas religiosas em línguas africanas; que as cantigas de Caboclo e as que mencionam santos católicos não sejam abandonadas, assim como foi o patuá em prol da guia, mas, ao contrário, sejam resgatadas.

Um paralelo à crítica da “moda da guia” é a expressão “tamborzeiro”, bastante utilizada no contexto do Candomblé em Curitiba para desqualificar os “falsos” ogans, isto é, os que vão a terreiros de Candomblé tocar os atabaques sem serem ogans confirmados na tradição do Candomblé e sem conhecerem realmente os rituais, as cantigas, toques e fundamentos. Se estendermos isto para as músicas, veremos que a ressalva é a mesma: cantar cantigas de Candomblé na Capoeira não é para qualquer um, é preciso permissão espiritual e conhecimento suficiente para saber quando, onde, como e para quem cantá-las.

⁵¹ *Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro.*

4. TRÂNSITO MUSICAL

Procuramos definir aqui, primeiramente, o que é *trânsito musical*. Depois, vamos expor algumas das motivações que levam os sujeitos a empreenderem tal *trânsito musical*, abordando alguns dos significados que ele adquire como expressão de identidade e fé. Discutiremos também a polissemia das cantigas em diferentes contextos e para diferentes sujeitos e a negociação na produção dos significados musicais na Capoeira Angola. Para isso, partimos de depoimentos e palestras de Mestres e praticantes de Capoeira Angola e de líderes religiosos de terreiros de Candomblé sobre o assunto e apresentamos também exemplos musicais com letras e melodias de cantigas e toques, analisamos os instrumentos, timbres e formas musicais na Capoeira Angola.

A expressão *trânsito musical* pode ser equiparada tanto a “compartilhamento musical”, termo forjado por Sonia Chada Garcia (2006), como à noção de “elementos”, “traços”, “características” ou “denominadores culturais [musicais] comuns”, em Kazadi wa Mukuna (2006, p. 42 e 49), e ainda a “empréstimo musical”, em Béhague (1999). Ou seja, *trânsito musical* é a recorrência de “parâmetros musicais”⁵² (CARVALHO, 1993, p. 3, 18-19) - determinados ritmos, linhas melódicas, textos de cantigas, timbres vocais, instrumentos musicais, texturas, procedimentos rituais, gestos, conceitos e comportamentos - em diferentes formas expressivas ou estilos musicais. Esta recorrência pode ser fruto da difusão por contato ou migração, de empréstimos e adaptações mútuos ou da origem em uma matriz comum. Prefiro o termo *trânsito musical* por considerá-lo mais dinâmico, dando a ideia de fluxo constante em muitas direções.

Os folcloristas no Brasil já atentavam para a questão da difusão do folclore através de processos migratórios ou pela interação de culturas diferentes e, para a

⁵² *Musical parameters.*

etnomusicóloga Emília Biancardi (2006, p. 13), parafraseando Renato Almeida, nossa tradição confirma essa difusão num “quadro intrincado” de “empréstimos, seleções, reinterpretações e aculturações de um lado e, do outro, da ponderável influência dos meios nos quais o grupo vive ou pelos quais se desloca”. Biancardi (2006, p. 13) continua:

No que tange às recriações e transformações (...) sempre ocorre adição, perda ou transformação de traços e características (...) O folclore engloba, pois, uma formidável síntese do saber tradicional de um povo, recebendo a influência de todos os tempos e de todos os espaços desse mesmo povo, expressando assim os modos pelos quais os respectivos grupos sociais sentem, pensam, criam e atuam.

A direção deste fluxo musical pode variar em intensidade a depender da maior ou menor institucionalização das formas expressivas em questão, da sua maior ou menor abertura a mudanças ligadas a questões religiosas e do tipo de identidade que se está construindo a partir delas. Por isso devemos nos perguntar quais destas formas expressivas tende mais a doar seus paradigmas e quais tendem mais a emprestá-los. Por outro lado, podemos perguntar quais destas formas expressivas é território mais fértil na geração de repertório e parâmetros musicais novos. Na opinião de Béhague (1999) é a Capoeira que empresta cantigas do repertório infantil das brincadeiras de roda e do Samba de Roda.

Nas formas expressivas e na religião em questão – Capoeira Angola, Samba de Roda e Candomblé - este *trânsito musical*, a depender do momento histórico, do local e dos sujeitos envolvidos - varia em intensidade e em propósito, podendo ser tanto o espelho mágico das configurações sociais mais amplas quanto o gerador de mudanças sociais e de identidades (CARVALHO, 1993, p. 2).

Observando uma publicação recente de fotos de capoeira de Pierre Verger, destinada ao público infanto-juvenil, podemos perceber que a Capoeira, na década de 50, ainda era bastante diversificada, muito jogada na rua com configurações rituais várias

(LÜHNING; PANFÍLIO, 2009) e a obrigatoriedade da música era questionável, como expressa o próprio Mestre Pastinha (1988, p. 28-29):

O conjunto musical ou rítmico não é indispensável para a prática da capoeira, mas, é evidentemente que o ‘jogo da capoeira angola’ ao ritmo do conjunto típico que acompanha as melodias e improvisos dos cantores adquire graça, ternura, encanto e misticismo que bole com a alma dos capoeiristas. Tem, ainda, a finalidade de determinar o ritmo do ‘jôgo’ que pode ser mais ou menos lento ou rápido. (...) o Berimbau é o instrumento principal e indispensável. (...) As melodias que estamos acostumados a ouvir nas demonstrações de capoeira angola são, genuinamente, populares, sem maiores preocupações de métrica ou rima, mas, traduzindo em seus versos os sentimentos da alma dos capoeiristas e do povo.

Muito do que se escuta nos Sambas de Roda também são empréstimos do Culto ao Caboclo dentro dos Candomblés. Rego aponta também para a ligação da Capoeira com as religiões afro-brasileiras. A repressão policial do delegado Pedrito na Bahia, por exemplo, à Capoeira e ao Candomblé, não ficou só na memória através do toque da cavalaria, executado ao berimbau ainda hoje, que avisava de sua aproximação, mas também em cantigas da Capoeira e do Candomblé de Caboclo.

entre a capoeira em si e o candomblé existe uma independência. O jôgo da capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado *Afoxé*, que para ir às ruas há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de capoeira se falar em *mandinga*, *mandingueiro*, usarem-se palavras e composições em línguas bundas e nagô e também a capoeira se iniciar com o que os capoeiras chamam de *mandinga*, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas. (...) Diante disso, o capoeirista procede com referência à capoeira, como procederia normalmente com outras coisas, procurando sempre se proteger, por esse caminho, que é o que foi introduzido na sua formação (REGO, 1968, p. 35).

O autor (1968, p. 38-42) segue, então, contando várias histórias que ilustram essa ligação dos capoeiristas com o Candomblé, destacando que muitos capoeiristas eram - o que ainda acontece hoje em dia - iaôs, ogãs, ialorixás, babalorixás, etc.

Sousa (1998) reconhece correspondências entre a Capoeira e o Candomblé atualmente, mas ressalta que alguns dos elementos comuns não são exclusivos da cultura negra, são universais, como o canto responsorial canto/solista, as cantigas de despedida, a expressão de comunhão e irmandade nas cantigas e a hierarquia. Para o autor (Ibid., p. 77-78):

O Candomblé e a Capoeira vêm do mesmo universo cultural, muitas vezes um ogã capoeirista usa seus conhecimentos musicais adquiridos no Candomblé durante a execução dos toques da Capoeira. / A Capoeira tem aspectos de ritual expressos, por exemplo, através das cantigas que têm usos específicos na roda. Esta porém, [está] muito longe de ser um ritual religioso propriamente dito, como o candomblé, onde existe a necessidade de ‘alimentar’ alguns instrumentos.

Em palestra proferida na sede do grupo *ACANNE*, em Salvador, em março de 2010, Tata Mutá - da *Casa dos Olhos de Tempo*, Candomblé de Nação Angola ao qual pertencem o Mestre Poloca e as Mestras Janja e Paulinha do *Grupo Nzinga* – falou exatamente desta relação dos capoeiristas de sua infância e juventude (segunda metade do século XX) com o Candomblé. Eles eram os ogãs dos terreiros e se por um lado recebiam proteção espiritual dos pais e mães de santo, por outro constituíam o braço armado das casas de Candomblé.

Tata Mutá ressalta que eram, além da atitude perante a vida, principalmente as cantigas de Caboclo que mostravam esta relação entre a cosmogonia do Candomblé e da Capoeira. Os capoeiristas cantavam nas rodas para os Caboclos de seus pais e mães de santo. Não era recomendável cantar publicamente as cantigas de Candomblé para os Orixás, Inquices e Voduns em línguas africanas. Não era recomendável, é claro, já que até 1976 era preciso autorização da polícia para realizar um culto de Candomblé na Bahia (JOAQUIM, 2001, p. 35)!

Emília Biancardi foi mediadora entre algumas formas expressivas culturais negras populares através de um tipo de contato diferente do relatado por Rego (1968), mas muito característico de meados do século XX: os shows folclóricos que envolviam representações

das religiões afro-brasileiras, da Capoeira, do Maculelê, do Samba de Roda, entre outras, onde atuavam tanto os Mestres das classes populares quanto jovens universitários. O grupo folclórico liderado por Emília Biancardi, *Viva Bahia*, colocou em contato jovens universitários de classe média e mestres populares e foi um dos propulsores na internacionalização da Capoeira, pois alguns mestres passaram a ministrar cursos ou até mesmo a residir no exterior a partir do contato proporcionado por este tipo de trabalho (BIANCARDI, 2010).

A partir da década de 1980, com a fundação do *GCAP*, temos um novo ponto de contato entre a Capoeira e o Candomblé, inserida também no meio acadêmico através de capoeiristas ao mesmo tempo universitários e membros do Candomblé, que vão aprofundar a busca dos denominadores culturais africanos comuns presentes na Capoeira, e promover a reaproximação com a matriz religiosa, tanto pela motivação da fé quanto pela afirmação de uma identidade cultural negra aliada a um ativismo político. Entre estes capoeiristas estavam Rosângela Araújo, Paula Barreto e Paulo Barreto – Mestre Janja, Mestre Paulinha e Poloca, respectivamente –, entre outros.

4.1 MOTIVAÇÕES PARA O *TRÂNSITO* E NEGOCIAÇÃO DE SIGNIFICADOS MUSICAIS

Se o *trânsito musical* acontece e expressa a existência de uma relação de compatibilidade entre a Capoeira Angola e o Candomblé, os agentes individuais e os grupos realizam este transporte musical motivados por inúmeras causas, e os significados musicais são negociados.

As motivações para as referências múltiplas, representações, empréstimos, compartilhamentos, paródias e adaptações podem ser a afirmação da identidade “étnico-racial”, o deleite estético numa forma lúdica de socialização, o desejo de pertencimento através do desenvolvimento de competências, a manifestação da fé.

O trânsito de versos, quadras e cantigas inteiras, instrumentos, timbres, ritmos e melodias do Candomblé - com destaque para o Culto ao Caboclo e para o Samba de Roda vinculado a ele - pode ser visto como instrumento de constante reconstrução da identidade negra ou “afro-brasileira” pelos membros desta forma expressiva, que afirmam a correspondência de sua prática a uma mesma matriz cultural.

Alguns grupos de Capoeira Angola, como o *Nzinga*, trabalham como núcleos de pesquisa para reconstrução da identidade negra, “afro-brasileira”, fragmentada por diversas investidas do colonialismo europeu e do pós-colonialismo, buscando reatar elos perdidos no tempo e no espaço.

Mesmo quando a proposta de explicitar tais paralelos ou promover troca simbólica não está colocada abertamente, os membros dos grupos de Capoeira Angola, Samba de Roda e Culto ao Caboclo lidam, de forma geral, com a simbologia já diluída nestes saberes. São timbres de voz, posturas corporais, gestos, melodias, textos, interjeições, ritmos e códigos de comunicação permeando tais expressões da cultura afro-brasileira.

Como vimos, com a internacionalização de alguns grupos de Capoeira Angola e sua migração em geral para espaços restritos, muitos Mestres distanciaram-se das comunidades afro-brasileiras – no sentido socioeconômico e cultural. Surge assim a necessidade de ações sociais no sentido contrário – da reapropriação das práticas e significados do universo cultural “afro-brasileiro”, e da reparação histórica, levando a Capoeira Angola de volta para tais comunidades. Blacking (1995, p. 232) acredita que “o uso

dos símbolos musicais ajudam a fabricar, assim como a refletir, padrões da sociedade e da cultura”⁵³.

O aspecto positivo deste processo foi o acesso conquistado por tais Mestres dentro das universidades através do ingresso em cursos de graduação e pós-graduação, como alunos e professores. O ingresso de alguns Mestres numa classe média cosmopolita também é refletido através das viagens internacionais para ministrar oficinas em outros países, com o estabelecimento eventual de núcleos fora do Brasil, e com a fixação de residência de alguns Mestres em países europeus e nos EUA. Este poder conquistado pelos Mestres - como membros da “população negra” -, em forma de um lugar de fala, de prestígio social, de formação acadêmica, de participação profissional em diversas áreas de conhecimento e de maior facilidade econômica é, em alguns casos, como o do *Nzinga*, utilizado para advogar em benefício das comunidades negras brasileiras.

A atividade do *Grupo Nzinga* com as crianças do *Alto da Sereia* possibilita o acesso desta comunidade não só à Capoeira Angola como a outras formas de expressão afro-brasileiras e à reflexão sobre elas e outros assuntos tangenciais. O contato dos Mestres deste grupo com o Candomblé, por exemplo, influencia a forma com que a comunidade do *Alto da Sereia* se relaciona com esta religião numa época em que os movimentos evangélicos neopentecostais invadem tais comunidades e procuram macular novamente a imagem das religiões afro-brasileiras.

Temos entre as motivações para empreender o *trânsito musical* entre Capoeira e Candomblé a intenção de dar continuidade aos símbolos tradicionais, identificados nos antigos mestres. Entre muitos outros comportamentos, os preceitos religiosos, o *Corpo fechado* (♩ - 5) (NZINGA, 2003, faixa 17), a *mandinga*, a destreza quase mágica, o quase transe e a atitude misteriosa eram relevantes (ZONZOM, 2007, p. 86).

⁵³ *the use of musical symbols helps to make, as well as to reflect, patterns of society and culture.*

Os símbolos do Candomblé são escolhidos e enfatizados atualmente, por alguns grupos de Capoeira Angola, como símbolos que remetem à África, mesmo que mítica, e não apenas à situação de escravidão ou às necessidades de sobrevivência no meio urbano hostil, como nos remete às ideias de *malandragem* e de *vadiagem*, construídas historicamente para o capoeira.

Outra questão é que a concepção do capoeirista como malandro é construída historicamente a partir de um referencial masculino. Esta parece ser a outra motivação para a escolha na ênfase à religiosidade afro-brasileira na Capoeira Angola: trazer um referencial cultural onde a mulher gozou de prestígio e primazia, pois bem se sabe seu papel na organização e manutenção dos cultos religiosos tradicionais afro-brasileiros.

Christine Zonzom (2007, p. 89-90), estudiosa da Capoeira Angola que compôs por vários anos o *Grupo Nzinga*, percebe que “as representações vigentes a respeito do universo cultural africano destacam a importância do papel feminino em termos de liderança nos âmbitos religioso e político” e que o etos do Candomblé “satisfaz simultaneamente à exigência de realização da ancestralidade e à pressão do contingente de mulheres capoeiristas que reivindicam um maior reconhecimento nos grupos de capoeira”.

O Candomblé em si é bastante inclusivo em relação aos gêneros, o que pode ser observado em sua mitologia, onde o poder está distribuído entre os princípios feminino e masculino, e em sua estrutura social, onde os homossexuais são aceitos em posições de prestígio, sendo lideranças em muitas casas. O *Grupo Nzinga* empreende o *trânsito musical* entre Capoeira Angola e Candomblé paralelamente à subversão dos textos sexistas das cantigas de Capoeira e das limitações de acesso aos instrumentos musicais às mulheres, sendo pioneiro na defesa sistemática desta causa, o que vem influenciando muitos outros grupos.

Embora Mestra Janja (2010) afirme que a adaptação de cantigas de Candomblé para a Capoeira Angola não tenha como motivação primeira ser uma resposta à

desconsideração e demonização da cultura afro-brasileira, sobretudo em seus aspectos vistos como religiosos pelos movimentos neopentecostais, admite que tal adaptação pode vir a cumprir esta função frente às atuais investidas dos evangélicos, seja nas suas tentativas de erradicação ou cooptação dos símbolos culturais afro-brasileiros imbuídos de religiosidade.

Podemos perceber que também a satisfação em demonstrar o pertencimento à comunidade religiosa do Candomblé, sendo detentor de conhecimentos mágico-religiosos dos quais fazem parte as cantigas, e em ser agente dinâmico da renovação do repertório da Capoeira, demonstrando entendimento profundo de sua ética, técnica e estética ao “manusear” o material musical criativamente, sem descaracterizá-lo, é motivação para que alguns Mestres e discípulos de Capoeira Angola empreendam o *trânsito musical*.

É motivo de grande orgulho e prestígio, na boa acepção dos termos, ter a proteção divina dos Inquices, Voduns, Orixás e Caboclos, a proteção religiosa-social dos Tatas e Babalorixás e o acolhimento de uma comunidade de Candomblé. Isto tudo confere legitimidade ao grupo de Capoeira, que se insere numa cosmovisão onde o sagrado não está dissociado do profano. Portanto, temos aí a fé como motivação para o *trânsito musical* entre Candomblé e Capoeira Angola.

O *trânsito musical*, motivado pela necessidade de reapropriação simbólica, é acompanhado pela negociação dos significados musicais. A Capoeira Angola é atualmente um ambiente de convívio para onde converge grande número de jovens universitárias(os), inclusive estrangeiras(os), que buscam entender o sistema simbólico do universo “afro-brasileiro” como forma de aprofundamento da arte e incorporação de uma “negritude” (BRITO, 2008).

Para Zonzom (2007, p. 86),

O vínculo entre a capoeira angola e a cultura africana Banto e a aproximação com o universo religioso dos terreiros de candomblé tem encontrado cada vez mais destaque nas estratégias de legitimação e de valorização dos grupos

A autora chama atenção para uma “reafricanização” da Capoeira Angola, que os grupos concretizam num conjunto de ações:

incorporando **mais sistematicamente**, dentro do repertório corporal, posturas e gestos inspirados dos ritos do candomblé; acrescentando ao repertório das cantigas um número significativo de cantos em línguas Bantu; promovendo a participação de especialistas religiosos do candomblé nos eventos de capoeira ou na organização dos grupos; e ressaltando nos discursos, as ligações entre a capoeira angola, a tradição africana e a *espiritualidade* [grifo nosso] (ZONZOM, 2007, p. 89-90).

Na maior parte das casas de Candomblé e no Culto ao Caboclo a grande maioria dos indivíduos que compõe as atividades cotidianas da religião é de comunidades menos favorecidas economicamente, a despeito da adesão de alguns membros de outros segmentos sociais. Os grupos de Samba de Roda inserem-se atualmente, tanto na dinâmica de cidades pequenas, como é o caso do Recôncavo Baiano, quanto na das cidades grandes, vinculados à prática da Capoeira, por exemplo, e a apresentações folclóricas. As mudanças decorrentes do tombamento do *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* pela UNESCO trouxeram certa visibilidade e articulação para os grupos do interior para além de suas comunidades.

Como é atribuído o sentido público, então, aos elementos comuns da musicalidade nos contextos das três expressões culturais em questão, por indivíduos com variadas formações socioculturais? Como se dá a negociação dos significados atribuídos individualmente na “fronteira cultural” (BLACKING, 1995, p. 229) para a construção de um sentido público dos elementos musicais como símbolos e signos compartilhados (BLACKING, 1995, p. 226)? Blacking (1995, p. 229) defende que a interpretação que os indivíduos fazem da música é ambígua, variando com as experiências em diferentes sistemas culturais e com as personalidades individuais.

Consideremos alguns elementos expressivos, estruturais e dinâmicos numa roda de Capoeira Angola: estrutura ritual e musical, textos de cantigas, variações de ginga, interjeições inseridas pelo cantador, posturas corporais, variações de toques, presença e função do atabaque e do agogô, condução do ritual, hierarquia entre mestres e discípulos, rompimento acidental do arame do berimbau, andamento da música. É fato que os praticantes iniciados no Candomblé e os que não tomam parte na religião compartilham estes signos e símbolos. Mas até que ponto os decodificam da mesma forma?

As pessoas relacionam a música com outras formas de atividade social através de “classificações, metáforas, metonímias, analogias, e outros meios que usam para incorporá-la na textura de seu padrão particular de vida”⁵⁴ (BLACKING, 1995, p. 229).

As informações sobre os valores éticos e estéticos da Capoeira Angola estão codificadas, fragmentadas, estilizadas e metaforizadas na sua musicalidade (ZONZOM, 2007, p. 77). A decodificação destas informações pode ser dificultada para muitos praticantes atuais, pela não familiaridade com a pronúncia, o sotaque e a forma coloquial dos textos das cantigas, pela idiosincrasia das associações metafóricas e metonímicas, próprias da cultura popular e religiosa afro-brasileira (Ibid., p. 78), não apenas no caso de estrangeiras(os), mas também para brasileiras(os) de outras regiões, ou para os próprios afrodescendentes de gerações mais novas, assim como para os capoeiristas atuais de seguimentos sociais e formação cultural diferentes dos antigos Mestres.

Christine Zonzom (2007, p. 80-81) percebe, para a Capoeira Angola, que

uma das características deste repertório cantado é que o sentido é predominantemente implícito, sendo sugerido por conotações, metáforas, metonímias ou outras figuras de linguagem, o que abre espaço para múltiplas interpretações. Na prática da roda, o canto e o jogo se inspiram mutuamente. Neste sentido, o significado das palavras ou dos versos adquire consistência através da sua associação com os acontecimentos do jogo (...) a participação no canto/na roda

⁵⁴ *classifications, metaphors, similes, metonyms, analogies, and other means that they use to incorporate it into the texture of their "particular pattern of life"*

destaca-se como um poderoso instrumento de incorporação dos valores. Trata-se de um modo de conhecimento difuso que depende fundamentalmente da acumulação de experiências.

As interpretações diferentes e ambíguas dos signos musicais podem ser a própria origem da inovação e da mudança musical (Blacking, 1995, p. 229). O *trânsito* e o compartilhamento de elementos, estruturas e sistemas musicais, ao gerar ambiguidades interpretativas e ao acomodá-las, é também fonte de renovação. Veremos, adiante, como se dá este processo.



Figura 4: Roda do Grupo Nzinga - Rio Vermelho – Mestre Poloca no Gunga, Lígia no agô, mar. 2010.

4.2 INSTRUMENTOS

Quanto ao empréstimo de instrumentos musicais, vejamos primeiramente o caso do atabaque⁵⁵ emprestado pela Capoeira Angola das religiões afro-brasileiras. Rego (1968, p. 83-85) destaca a antiga utilização do atabaque pelos persas e árabes, antes da difusão pela África, e também sua popularidade na Espanha e em Portugal. Os atabaques, no Candomblé, recebem nomes específicos, a depender da Nação: rum, rumpi (ou contra-rum) e lê⁵⁶ nos Candomblés Ketu, e Ngomba, Nguenje e Gonguê, nos Candomblés de Angola (COSTA, 1996, p. 34), embora possamos encontrar variações destes últimos nomes.

Ricardo Panfilio de Sousa (1998, p. 62) comenta a imagem de um tocador de tambor que aparece em Johann Moritz Rugendas (1835 *apud* SOUZA, 1998, p. 62), na ilustração “Jogar Capoeira on danse de le guerre”⁵⁷, sentado sobre o mesmo para tocar, de forma diferente da maneira que se toca o atabaque, na qual instrumento e tocador permanecem em pé.

Quanto ao atabaque ter sido incorporado apenas na década de 1970 ao conjunto musical da Capoeira, informação do artista plástico Carybé, Souza (Ibid., p. 51, 53) nos lembra que ele foi discípulo de Mestre Bimba na Capoeira Regional, cuja bateria foi instituída apenas com um berimbau e dois pandeiros. Já Wilson Lins Albuquerque, que foi presidente do Centro Esportivo de Capoeira Angola, de Mestre Pastinha, ressaltou que só não se utilizava atabaque em apresentações públicas pela dificuldade de transportá-lo (Ibid., 51).

⁵⁵ Membranofone: produz som pela vibração de membrana percutida, presa à caixa de ressonância.

⁵⁶ Sobre os instrumentos musicais no Candomblé, ver Barros (2005, p. 71-77).

⁵⁷ *Malerisch Reise in Brasilien*. Engelmann & C^{ie}. In Paris, Cité Berger n° 1 in Mülhausen, Ober-Rheinisches Dept.



Figura 5: Vinícius tocando atabaque em roda do Grupo Nzinga, no evento “Menina quem foi sua Mestre” – nov. 2009.

Emília Biancardi (2006, p. 118-119) acredita que o atabaque só foi incorporado às rodas de Capoeira com o surgimento dos grupos folclóricos e suas apresentações cênicas na Bahia a partir da década de 1960, e que o empréstimo foi especificamente do tambor *rum*. Ela lembra, no entanto, que Mestre Bimba já afirmava que “a **capoeira** era jogada anteriormente ao ritmo de um tambor de tamanho médio” (Ibid., 119). Mais uma vez, levando em conta que a Capoeira Regional estava mais difundida nesta época, a percepção de Biancardi provavelmente diz respeito à Capoeira Regional.

O trio de tambores⁵⁸ é um denominador cultural comum nas formas expressivas e religiões de matriz africana, especialmente nas de matriz banto, como o Tambor de Crioula e o Jongo, por exemplo. A posição privilegiada que se dá ao atabaque na Capoeira - que depois do berimbau é o instrumento com o qual se tem mais zelo, sendo o acesso a ele mais restrito – deve-se tanto a sua função de marcação, de manutenção do andamento, por ser o instrumento de afinação mais grave e de maior intensidade sonora na roda, quanto faz referência à sua sacralidade no Candomblé. Alguns atabaques na capoeira foram, eventualmente, de casas de Candomblé.

Podemos encontrar ainda, na Capoeira Angola atual, relação entre o trio composto por três berimbaus - gunga⁵⁹, médio e viola⁶⁰ – e o trio de atabaques do Candomblé, sobretudo

⁵⁸ São inúmeras as variações de tipos de tambores que compõem este trio. No entanto, foge ao escopo deste trabalho aprofundar a pesquisa bibliográfica e iconográfica sobre os trios de tambores no Brasil e no continente africano.

⁵⁹ Biancardi (2006, p. 115) lembra que a palavra hungu, de origem angolana, pode ter originado o termo gunga, que designa o berimbau mais grave do trio utilizado na Capoeira Angola. Segundo Graham (1991, p. 5), o berimbau de boca ungunga – arco de boca friccionado – de origem banto, reaparece no Brasil como um arco indígena chamado umcunga. Acreditamos que estes termos também se assemelha ao termo gunga.

⁶⁰ Para uma leitura mais aprofundada das origens do berimbau e suas designações, assim como as do caxixi e do agogô, ver GRAHAM, Richard. Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, v. 12, n. 1, p. 1-20, University of Texas Press, Spring - Summer 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780049>> Acesso em: 08 jun. 2010. Ver também Shaffer (1977) e Biancardi (2006). Estes dois últimos autores trazem também pesquisa sobre os toques usados na Capoeira, acompanhada de transcrições. Uma ressalva a ser feita é a de que Shaffer transcreveu muitos toques de Capoeira invertendo o primeiro e segundo tempo do compasso, o que pode ser comprovado a partir da observação da relação entre toques, frases melódicas e métrica das letras das cantigas de Capoeira. O mesmo aconteceu com as transcrições de toques de berimbau por Emília Biancardi (2006).

na distribuição de suas funções de comunicação e condução ritual, comunicação com o divino e com a ancestralidade e no tratamento reverencial dado a estes instrumentos. Sousa (1998, p.77) também destaca a correspondência, no entanto invertida, das funções musicais entre os tambores rum, rumpi e lê e os berimbaus gunga, médio e viola: no trio de tambores o lê, mais agudo, é responsável pela marcação do toque básico e o rum, mais grave, pelas variações; o responsável pela marcação na capoeira é o berimbau mais grave, o gunga, e pela variação, o mais agudo, viola [ressaltamos que em alguns grupos e/ou situações o gunga varia bastante, deixando a responsabilidade de marcar para o berimbau médio].

Sousa (1998) nos traz diversas informações sobre as possíveis origens do berimbau, assim como sobre os materiais utilizados para confeccioná-lo. O nome do instrumento parece derivar da madeira da verga, a biriba, do tupi *mbiri'ba*, da família *Lecythidacea* (Ibid., p. 56). A palavra cabaça, que designa a caixa de ressonância do berimbau, vem do quimbundo *kabasa*, de uma erva chamada Cabaceiro Amargoso, originária da Índia e da Abassínia (Ibid., p. 56-57).



Figura 6: Antonio raspando beriba em “Oficina de Berimbau” na sede do Grupo Nzinga, ministrada por Mestre Poloca em 2009.

Para Luís da Câmara Cascudo⁶¹ (1981, p. 121 *apud* SOUSA, 1998, p. 57), os arcos musicais mais antigos vieram de arcos de guerra e caça do Egito, há 4000 anos, e seria o criador dos instrumentos de corda. O arco musical apareceu também como pré-colombiano na América do Norte e pós-colombiano na América do Sul, além de na Ásia e no Pacífico e em escavações neolíticas em vários continentes (Ibid., p. 57-58). Sousa (1998, p. 57) destaca ainda que nas línguas banto e sudanesas, tanto a palavra “guerra” quanto “arco musical” trazem a raiz *ta*.

Embora os arcos musicais tenham origens remotas e variadas, o berimbau - arco monocórdio com cabaça ressonadora, cuja corda é tangida por um dobrão e percutida por uma

⁶¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Melhoramentos, 1981. S.v. “Berimbau-de-Barriga” 120-1.

vareta – tem suas principais origens nos instrumentos congo-angolanos hungu, de Luanda, e mbulumbumba do sudoeste de Angola (Graham, 1991, p. 3; KUBIK, 1979, p. 34). O termo berimbau encontra várias possibilidades etimológicas: “berimbao”, de origem ibérica, ou “berimbale”, de origem francesa; “m’birimbau”, do quimbundo; “balimbano”, do mandinga (BIANCARDI, 2006, p. 114).

No Brasil existem diversos registros de suas designações: “uricundo”, “urucungo”, “orucungo”, “oricungo”, “lucungo”, “gobo”, “rucungo”, “bucumbumba”, “macungo”, “matungo” e “rucumbo” (Ibid., p. 114). Todos os tipos de arcos musicais sob estas denominações foram, com o tempo, sendo colocados sob duas categorias – *berimbau-de-barriga* e *berimbau-de-boca* (KUBIK, 1979, p. 33).

O termo luso-brasileiro *berimbau-de-barriga* emergiu bem antes da utilização do instrumento na Capoeira (Graham, 1991, p. 5-6). Biancardi (2006, 112-113) lembra que “não há registro do berimbau associado ao jogo nos primeiros séculos da colonização” e “parece que, em seus primórdios, o jogo compunha-se apenas de luta, sem a parte musical”.

O berimbau foi, provavelmente, utilizado primeiramente no Samba de Roda (KOSTER, 1942⁶², apud BIANCARDI, 2006, p. 112). A produção iconográfica de viajantes estrangeiros ao Brasil no período colonial também sugere que o berimbau não acompanhava o que poderia ser a Capoeira da época (BIANCARDI, p. 113-114). Rego (1968, p. 71-72) destaca a utilização dos berimbaus nas festas afro-brasileiras, sobretudo no Samba de Roda e lembra que outros tipos de berimbau, diferentes do que nos chega hoje atrelado à Capoeira, foram tocados durante a Colônia.

Richard Graham (1991) analisa os fatores que convergiram para a criação do berimbau *pan-africano*, isto é, o berimbau como é conhecido hoje e amplamente divulgado pela Capoeira. Raramente utilizado na África como instrumento de conjunto, o berimbau no

⁶² KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Tradução e notas de Luis da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

Brasil foi utilizado como instrumento de pedintes até por volta do final do século XIX, reaparecendo depois, incorporado ao jogo da Capoeira. O desenvolvimento tecnológico do berimbau - com a incorporação do caxixi e do dobrão, que se deu em meados do século XIX, e a utilização do arame em lugar das fibras vegetais e animais dos antigos arcos musicais, a partir da chegada dos primeiros automóveis ao Brasil, na virada para o século XX - parece ter antecedido a utilização do berimbau na Capoeira, segundo Graham (Ibid., p. 9,14).

Mas Emília Biancardi (2006, p. 114) aponta a possibilidade de que, já em meados do século XIX o berimbau estivesse presente na Capoeira, e o cipó que constituía a corda fosse tocado com a unha, tendo este cipó sido substituído por arame pelos capoeiristas trabalhadores das docas, a partir do aço temperado dos primeiros automóveis que chegaram ao Brasil, os quais inseriram também o uso do dobrão.

De origens remotas em variadas culturas, o pandeiro - membranofone cuja membrana de couro é percutida com a mão e que tem platinelas afixadas à sua caixa acústica circular e muito rasa de madeira - teria entrado no Brasil por via portuguesa (REGO, p. 77-80). Ele foi incorporado “às mais diversas formas de música popular e folclórica” no Brasil, desde os primórdios da colonização (BIANCARDO, 2006, p. 118). O pandeiro pode ter sido derivado do “adufe”, nome de origem árabe modificado para o português e o espanhol, e que é um pandeiro quadrado, embora José Redinha⁶³ (1984, p. 179 *apud* SOUSA, 1998, p. 61) também mencione um pandeiro retangular, construído com varas e pele esticada, entre os Lundas do Luachimo.

O reco-reco também é um instrumento de origem congo-angolana, e aparece na aquarela “Negertanz” (Dança de Pretos), de Zacharias Wagnener, da primeira metade do século XVII, que é considerada por Renato da Silveira (2010, p. 17-24) como uma das primeiras referências de um culto religioso congo-angolano no Brasil. Sousa (1998, p. 60, 61)

⁶³ REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição, notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.

nos traz menções de José Redinha, em 1984, e de Luiz António de Oliveira Mendes, de 1793, ao reco-reco em Angola e entre pretos trazidos da Costa D'África, e entre índios no Brasil. Mestre Pastinha, segundo informação de Mestre Moraes, usava um reco-reco de lata com mola friccionada por vareta (Ibid., p. 60).

O caxixi, que o tocador de berimbau segura na mesma mão que a baqueta que percute o berimbau, é usado no Culto aos Caboclos e em algumas partes dos rituais de Candomblé, no lugar do “adjarim” - espécie de “sineta de metal, composta de uma, duas, ou mais campainhas utilizadas pelos sacerdotes como apelo à vinda dos *orixás*”, que acompanha “out of beat” (BARROS, p. 98, 2005) as cantigas, embora marque em alguns casos um ritmo definido, geralmente o mesmo *ostinato* do agogô. O caxixi é um instrumento de origem banto, muito usado em ritos e cerimônias nas tribos africanas da região congo-angolana, segundo Mukuna (2006, p. 98-100).

Sousa (1998, p. 59) assim descreve o caxixi: “uma cesta de vime que tem, em seu interior, pedrinhas ou sementes, sua base é fabricada com a parte que se retira da cabaça (amplificador do berimbau) para possibilitar ressonância”. O caxixi é um idiofone e seu nome é onomatopaico, com referência ao som que produz; existem menções sobre ele na região congo-angolana por Kubik e Redinha, e ele pode ser visto também na Nigéria, em fotos de Pierre Verger (Ibid., p. 59-60).

O agogô, outro idiofone, tem campânula dupla de metal presa às extremidades de uma haste curva também de metal e percutido com uma baqueta. É um instrumento amplamente usado na África por ocasiões as mais diversas, tanto nas regiões dos povos banto quanto na dos sudaneses, sendo o nome agogô de origem iorubá (MUKUNA, 2006, p. 95 e 171). Este instrumento, usado nos Candomblés e às vezes chamado de gã, também foi incorporado à bateria da Capoeira Angola, assim como a noção de que os instrumentos, em

geral, guardam um poder ritual e, portanto, devem ser tratados de forma especial e reverencial.

A configuração da bateria (conjunto instrumental) da Capoeira Angola, portanto, como a encontramos hoje, é a seguinte: três berimbaus, dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque. O reco-reco parece ter sido incorporado à Capoeira, segundo depoimento de Mestre João Grande, a partir das academias dos Mestres Bimba e Pastinha (BIANCARDI, 2006, p. 119, 121), isto é, após a década de 1930. O agogô aparece no conjunto instrumental da capoeira também a partir das academias dos Mestres Pastinha e Canjiquinha, tocado com o ritmo ijexá, sem variações (Ibid., p. 121). Mestre João Grande informou que, ainda na década de 1940, “era comum uma viola de doze cordas aderir ao conjunto musical da brincadeira” (Ibid., 116).

Com estas informações de Mestres de Capoeira atuantes na primeira metade do século XX, concluímos que é bastante recente a utilização sistemática do conjunto instrumental e da música vocal como conhecemos hoje para o acompanhamento do jogo. Emília Biancardi (2006, p. 108) teve informação de Mestre Pastinha de que a música cantada “só começou a ter seqüência (ladainha e corrido) e a adquirir importância na década de 1930 e começo dos 40. Antes disso, o que predominava era a música instrumental, sobretudo o berimbau e, depois deste, o pandeiro”; Mestre João Grande, discípulo de Mestre Pastinha, confirmou a ela que “nas rodas feitas aos domingos, nos bairros da Liberdade, Pau Miúdo e Lapinha, em Salvador, a música era pouco cantada, predominando nela a parte instrumental”; a autora recebeu a mesma informação de Mestre João Pequeno.

Pensando os papéis de homens e mulheres na execução dos instrumentos da bateria da Capoeira Angola, sabemos que a presença das mulheres no universo da capoeiragem é mais recente, embora tenha havido algumas mulheres capoeiristas já no século XIX e início do século XX. Vale lembrar aqui seus nomes, a partir do livro *Mestres e*

capoeiras famosos da Bahia, estudo coordenado por Pedro Abib (2009): Almerinha, Menininha e Chica, Maria Doze Homem e Angélica Endiabrada, Rosa Palmeirão e Massú, Maria Salomé. No Candomblé as mulheres não tocam os atabaques. Atualmente, na Capoeira Angola, elas têm acesso a todo seu instrumental, embora ainda encontrem, em muitas situações, resistência por parte dos Mestres e praticantes de Capoeira homens, principalmente quando se trata do acesso aos berimbaus em rodas, sobretudo em ocasiões importantes.

Tata Mutá (2010), ao ser questionado sobre sua opinião em relação à participação das mulheres na roda de Capoeira Angola quando menstruadas, disse acreditar que as mulheres, neste período, deveriam apenas tocar instrumentos, e não jogar, respeitando este estado biológico, e que elas deveriam dar preferência a instrumentos como o agogô, por exemplo, que no seu entendimento proporcionam uma “firmeza física interna” (TATA MUTÁ, 2010).

4.3 CANTO E AFINAÇÃO DOS BERIMBAUS

A música da capoeira é uma “obra completa”, “um compósito de obras menores, formado pela associação dos toques dos berimbaus a canções usadas durante a realização de uma roda de Capoeira” (PINTO, 1991, p. 85 *apud* SOUSA, 1998, p. 69)⁶⁴. As cantigas seriam “obras menores, ou partes do todo (...) divididas em corridos, ladainhas e chulas” (Idem), assim como cada toque de berimbau.

Na Capoeira, cantar pode ser designado por “puxar”. O solista, quase sempre, é uma das pessoas que estiver tocando os berimbaus, de preferência a que estiver tocando o gunga, o que torna mais comum escutarmos o canto dos mestres, contramestres e treineis, os

⁶⁴ *Toques* bilden Kleine und größere Gruppen, selbständige Abschnitte bis hin zum abgeschlossenen Stück. Tradução de Sousa (1998).

quais têm mais acesso aos berimbaus em geral, e sobretudo ao gunga. Os timbres vocais são bastante nasais e geralmente priorizam harmônicos agudos, características que auxiliam na projeção vocal para que o canto possa ser escutado com a percussão. As vozes masculinas, mais escutadas como solistas, tendem a cantar na parte mais aguda do registro de tenor. É comum escutar melodias do sol abaixo do dó central ao sol acima do dó central, tanto para as vozes femininas quanto para as masculinas.

As ladainhas geralmente começam no quinto ou terceiro grau acima da tônica. O andamento varia entre ♩ = ~ 60 e ♩ = ~ 80 e suas frases rítmico-melódicas, próximas à entonação da fala, são geralmente construídas sobre o arpejo do acorde maior de tônica, com poucas variações, considerando alturas com diferenças de no mínimo um semitom, com algumas variações de células rítmicas, e com muitas nuances interpretativas que envolvem melismas, apogeaduras, glissandos, variações de intensidade, entre outros. Algumas frases rítmico-melódicas básicas são ajustadas a diferentes textos, em forma de quadras que vão sendo combinadas.

Portanto, nas ladainhas, a referência ao universo religioso afro-brasileiro dá-se através das homenagens às divindades e entidades nos textos, do empréstimo de textos em quadras de verso, de expressões e ditos populares utilizados pelos Caboclos, da própria concepção da ladainha como reza e da forma solene com que é cantada ao pé do berimbau, e menos pelo empréstimo rítmico-melódico. Uma exceção pode ser ouvida no CD gravado pelos Contramestres Dorado e Forró (2009), da ACAMCAB, de Mestre Marrom, no Rio de Janeiro. Além de cantigas novas e antigas de capoeira fazendo referência à religiosidade afro-brasileira e ao catolicismo popular, adaptaram uma cantiga *ipsis litteris* do candomblé como ladainha, intitulada “Xirê de abertura”. De forma geral, são os corridos de Capoeira que apresentam, mais frequentemente, o empréstimo rítmico-melódico e do texto.

Pode-se constatar a partir da escuta em rodas ou mesmo de registros sonoros recentes de capoeira que as frases rítmico-melódicas mais comuns repetidas atualmente nas ladainhas, com pequenas variações, são:

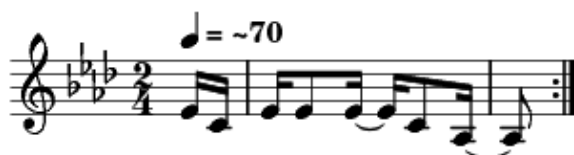


Figura 7: Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha (♩ - 6)



Figura 8: Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha (♩ - 7)



Figura 9: Transcrição frase rítmico-melódica de ladainha (♩ - 8)

Sousa (1998, p. 71-72) nos traz informações sobre a ladainha da *Enciclopédia da Música Brasileira, erudita folclórica e popular*, que enfatiza sua conotação de preceito, seu caráter místico e considera a possibilidade de que ela desencadeie o transe na Capoeira: “Os espectadores dizem que nesse instante os capoeiras estão rezando ou ‘esperando o santo’ – o que demonstra o caráter fetichista da luta”. Claro que esta é uma descrição reduzida da função da ladainha.

As frases melódicas dos corridos concluem-se, comumente, de compasso em compasso ou de dois em dois compassos – ou de “dois em dois toques de angola”, como se diria numa linguagem êmica. O cantor solista soma estas frases, produzindo corridos com “perguntas” de um, dois, quatro, seis ou oito compassos que serão respondidas pelo coro de forma a completar um ciclo de dois (dístico), quatro (quadras⁶⁵) ou oito compassos - se somarmos os do solista e os do coro ao final da resposta.

Sousa (1998, p. 114) nos explica que a estrutura melódica das frases rítmicas é geralmente formada por pergunta e resposta (AB), mas pode variar (AAB ou AA'A''): “existem cantigas em que o coro só começa após o solista ter apresentado as duas partes A e B, ficando o coro, finalmente, coma a parte A. Já em outros exemplos, o coro começa diretamente com a parte B, em resposta à pergunta do solista” (Ibid., p. 111). Em suas transcrições de corridos de capoeira, ele encontrou as seguintes formas, de acordo com as unidades de tempo, sendo a letra sublinhada a parte respondida pelo coro: 8 u.t. ABAB’; 16 u.t. ABAB’; ABA ; AAB ; ABAC; 16 u.t. (5+3+5+3) ABCD; 16 u.t. (12 ½ +3 ½) ABCB; alternando entre 8 e 16 u.t. AB...DB ou ABCD...EF; 28 u.t. AA; 32 u.t. ABA ou ABAB’ ou A’BA e AA (Ibid., p. 114-115).

Usando a linguagem musical ocidental para análise, podemos dizer que a textura coral nos *corridos* de Capoeira é responsorial, e poderia ser considerada homofônica, não fossem algumas vozes cantando, eventualmente, em terças, sextas e oitavas paralelas (mais raro), quando é caracterizada uma polifonia. As vozes realizando pequenas variações

⁶⁵ Sousa (1998, p. 65, 89) ressalta que “não existe uma unanimidade na utilização e definição dos termos” que definem ladainha, quadra, canto, cantiga, louvação, chula, canto de entrada, etc. Afora palavras de origem indígena e africana, o texto em português e termos como chula, quadra e ladainha, “denotam traços do contexto lítero-musical luso brasileiro”. Para Decânio (1996, p. 93 *apud* SOUSA, 1998, p. 67), o termo quadra foi introduzido na Capoeira Regional por Mestre Bimba, tanto para ladainhas como para corridos e chulas (ou cantos de entrada/corridos) de quatro versos, para facilitar a explicação do termo chula aos alunos. Decânio (Ibid., p. 87, 91 *apud* SOUSA, 1998, p. 68) explica a quadra como “Rima predominante tonal à moda iorubana e com exagero das inflexões vocálicas”, com quatro ou mais estrofes; a chula [ladainha da Capoeira Angola] sendo um curto improviso de apresentação ou identificação, derivado da chula portuguesa e correspondente ao oriki africano entoado pelo cantor como abertura de sua composição.

melódicas que criam estruturas harmônicas, somadas a uma “afinação ampla” (TURINO, 2008, p. 46), afastam a possibilidade de se ouvir um coro em uníssono, e o resultado sonoro fica mais para a heterofonia. Para Sousa (1998, p. 108), “Na roda da Capoeira o uníssono é almejado por alguns que buscam coesão, coerência entre os coristas, porém, o resultado final assemelha-se a um grande ‘cluster’ vocal, não existe uma exigência tonal”.

A polifonia em terças e sextas é provavelmente uma influência de Mestres antigos ou acomodação dos diferentes registros vocais de crianças, mulheres e homens. Como exemplo, temos Mestres Boca Rica e Bigodinho (2002, faixa 1) (♩ - 9), que expressam em seus cantos de capoeira sua intimidade com a sonoridade das chulas do Samba de Roda do Recôncavo, onde é comum tal textura vocal.

Aliás, segundo Kubik (1979, p. 21-22), esta é uma característica sonora da cultura musical “angolana” no Brasil, onde principalmente as terças paralelas são usadas, e que se opõe à sonoridade “iorubana” no Brasil, onde o uníssono é mais comum. O autor percebe ainda que na música “iorubana” são usadas escalas quase que exclusivamente pentatônicas. Na sonoridade que ele chama de “corrente angolana na Bahia” alguns elementos como a forma estrófica, com solo e refrão, e a harmonia diatônica, em terças, a presença do modalismo e do canto em terças paralelas foram reforçados pela influência da cultura musical portuguesa (Ibid., p. 22).

Geralmente, no início das frases respondidas pelo coro, existe bastante divergência quanto à tonalidade, o que é ajustado no decorrer da frase. Acreditamos que isto ocorra por dois motivos: um deles é a dificuldade no ajuste de vozes graves e agudas, femininas, masculinas e de crianças, numa mesma altura; outro é a base harmônica fornecida pelos berimbaus, cujas afinações variam de grupo para grupo, de roda para roda e de berimbau para berimbau (no caso, por exemplo, da substituição de um dos berimbaus durante a roda), o que gera diferentes referenciais para o canto.

Utilizando a teoria musical ocidental, podemos dizer que a maioria das cantigas de Capoeira é construída sobre uma escala diatônica maior, com amplitude melódica que abrange até uma oitava, seja a partir do 5º grau abaixo da tônica (geralmente alguma nota próxima ao dó central) ao 5º grau acima (mais raro), ou da tônica ao 5º grau acima (mais comum), ou ainda, do 7º ou 6º grau abaixo da tônica ao 5º grau acima dela. Eventualmente, temos cantigas que alcançam o sexto e o oitavo grau acima da tônica. Portanto, temos tanto escalas diatônicas heptatônicas (mais comumente com sétima menor), hexatônicas (sem a sétima), de cinco, quatro e três sons, coincidentes com as primeiras notas da escala diatônica maior do sistema tonal europeu, mas também com a escala diatônica menor e escalas pentatônicas.

A tônica, ou centro tonal ou modal, pode ser dada pelo bordão de um dos sons produzidos pelo berimbau. O som de referência para o canto pode, ainda, ser um dos sons do agogô, o som grave do atabaque, ou um acorde ou combinação de sons resultantes das várias alturas dos berimbaus, agogô e outros instrumentos da bateria, que se faça mais audível acusticamente ou subjetivamente, para quem puxa ladainhas e corridos. Assim, o resultado sonoro pode ser inusitado, pois sobre um acorde menor soando nos berimbaus, ou sobre um acorde sem terças, pode ser cantada uma cantiga baseada na escala diatônica, às vezes mesmo no modo mixolídio ou em escala pentatônica.

Na ladainha “Maior é Deus”, Mestre Pastinha (1969, faixa 1) (♩ - 10) canta em escala pentatônica **sol**⁶⁶-lá-si-ré-mi, sobre uma base próxima às alturas si-dó# do gunga. Mestre Traíra (1963, faixa 1) (♩ - 11) canta, na faixa “Santa Maria”, uma ladainha e um corrido, também em escala pentatônica. As melodias da ladainha e da louvação são construídas com as alturas **fá**-láb-sib-dó-mib, com o gunga soando alturas próximas a sol-lá. Após o término da louvação há uma chamada (ou dobrada) na qual o gunga repede em

⁶⁶ A primeira nota, em negrito, é o centro tonal.

tercinas a nota mais grave, ou solta, passando para o toque conhecido como “santa maria”. Entram o médio, afinado na mesma altura do gunga, e o viola, tocando alturas próximas a dób-réb. A melodia do corrido tem melodia construída com as alturas **láb**-dób-réb-mib-solb. Mestre Braga (♩ - 12) canta também ladainhas e corridos em escalas pentatônicas.

Mestre Cobrinha Verde (Mestre Traíra, 1963, faixa 3) (♩ - 13), na faixa intitulada “São Bento Grande”, canta a ladainha seguida do canto de entrada (no lugar da louvação) “Cordão de Ouro”, com melodia construída com a escala hexatônica **láb**-sib-dó-réb-mib-fá, enquanto o gunga toca alturas próximas a láb-sib. No canto de entrada, entra o médio tocando as mesmas alturas do gunga e o viola tocando alturas cerca de um tom acima do gunga. O toque muda para “São Bento Grande” e a melodia da cantiga “Dona Maria do Cambuotá” fica com centro tonal duplo **fá-láb**-sib-dó-réb-mib, oscilando entre a sonoridade do modo menor e maior.

Mestre Canjiquinha (MESTRE CANJIQUINHA E MESTRE WALDEMAR, 1986, faixa 15) e Mestre Waldemar (Ibid. faixa 3) interpretam a ladainha “Siri de Manguê”, o primeiro utilizando uma escala de quatro (♩ - 14) sons, e o segundo uma pentatônica (♩ - 15). Ainda, teremos exemplos de utilização de escalas pentatônicas e menores no CD Dança de Guerra (s/d), da trilha sonora do filme, de 1968.

Já Mestre Moraes (2003, faixa 1) (♩ - 16) constrói a melodia da ladainha sobre a base dos berimbaus gunga sib-dób, médio réb-dób e viola dó-réb, e com a escala hexatônica **dób**-réb-mib-fáb-solb-láb, usando o solb (quinto grau da escala) abaixo do **dób** na cadência melódica final. Na louvação (chula), usa o semitom fáb-mib, o que continua a acontecer no corrido, no qual utiliza também o láb (sexto grau da escala) abaixo do dób. No corrido o viola passa a marcar um tom de diferença entre os sons graves e agudos: dób-réb. A utilização da escala diatônica sem o sétimo grau nas construções melódicas é muito característica do *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* e da maioria dos grupos de capoeira angola atuais.

A afinação dos berimbaus que eu chamaria de “bem fechada”, com intervalos não só de tom, mas também de semitons consecutivos, seja com afinações mais para o grave, chegando eventualmente ao fá abaixo do dó central, como no caso de Mestre João Grande, discípulo de Mestre Pastinha, seja com afinações mais para o agudo, como no caso do *GCAP*, é adotada por muitos dos grupos com mestres egressos do *GCAP*.

Não é do escopo deste trabalho aprofundar mais do que isso sobre as escalas com as quais se constrói as melodias das cantigas de capoeira. No entanto, a escuta feita até aqui nos permite entender duas tendências características das cantigas na capoeira. A primeira é que os textos e as melodias das cantigas – ladainhas, louvações e corridos – são adaptadas às formas de cantar dos indivíduos, sobretudo dos mestres, que vão assim desenhando as características musicais de cada grupo, escola ou linhagem. Por exemplo, em interpretações diferentes de uma mesma cantiga percebe-se, em alguns casos, a passagem pelos semitons no fraseado melódico e, em outros, os semitons são evitados e o fraseado é construído sobre uma escala pentatônica, ou de quatro sons, ou mesmo de três, arpejando-se um acorde maior ou utilizando-se três notas em intervalos consecutivos de tom. Mantém-se, no entanto, alguns dos contornos mais gerais da melodia e do texto - a ascendência ou descendência das frases; a maioria dos intervalos; boa parte do seu desenho rítmico; o texto do refrão ou parte dele, etc. – de forma que a cantiga possa ser identificada, mesmo com muitas modificações.

A segunda tendência que percebemos, desde a geração dos antigos mestres representantes da capoeira no século XX até os atuais, de forma geral, é a diminuição da utilização das escalas pentatônicas, ou mesmo do eventual modo menor, e uma maior presença da diatônica na construção melódica. A escuta de registros sonoros antigos e atuais, hoje amplamente disponíveis na internet, traz duas consequências: 1. alguns mestres e grupos vêm retomando afinações e escalas de mestres mais antigos a partir destes registros, como é o caso de Mestre Braga em relação à escala pentatônica, entre outros; o aprendizado das

cantigas a qualquer tempo e em qualquer lugar através de CDs de muitos mestres diferentes tem levado à coexistência, dentro de um mesmo grupo, das características musicais de diferentes escolas ou linhagens de capoeira.

A importância destas tendências para esta pesquisa é perceber os limites de adaptação das cantigas, em termos melódicos, para pensar o quanto as cantigas religiosas dos candomblés, em línguas africanas, seriam ou não elementos estranhos à cultura musical da capoeira, assim como para mostrar como a tradição musical da capoeira vem mudando de forma rápida e sutil no decorrer das décadas. As escalas pentatônicas, por exemplo - mesmo quando um ou dois sons são omitidos, tornando-as escalas de quatro ou três sons que não se ligam por intervalos de semitom, mas por intervalos de um tom ou de terça maior ou menor - são características de grande parte das melodias das cantigas dos candomblés. O *Grupo Nzinga*, assim, também retoma a escala pentatônica através da adaptação de algumas cantigas religiosas com esta característica.

Como critério de afinação dos berimbaus na Capoeira usamos, como capoeiristas, algumas expressões como “som seco”, “curto”, “rouco”, “violado”, “frouxo”, “rachado”, “casado”, “chiado”, “falando”, “chorando”, entre outros, que combinam características de timbre, ressonância, altura e intensidade.

A relação de afinação entre os três berimbaus não é pautada em intervalos fixos, ela é flexível. Algumas vezes a intensidade sonora conta mais. Os intervalos harmônicos resultantes variam também com o tamanho da mão de cada tocador, que pode tirar um intervalo melódico do berimbau que oscila em torno de um tom entre os sons “presos” ou “soltos” do “arame” (corda do instrumento tangida e pressionada ou não pelo dobrão), a depender do tamanho de sua mão e da habilidade no instrumento.

No caso do *Nzinga*, os berimbaus são afinados segundo a tradição do *GCAP*, tendendo para afinação do Mestre João Grande que orientou o *GCAP* durante certo período, e

que gosta de afinar o gunga “mais para o grave”, como disse Mestre Poloca (OFICINA DE CONTRUÇÃO DE BERIMBAU, 2009). A afinação do *GCAP* guarda mais ou menos um “tom” de diferença entre os sons das cordas percutidas soltas do gunga, do médio e do viola. Como cada berimbau fornece mais uma altura quando percutido com a corda pressionada pelo dobrão⁶⁷, sendo que esta altura também difere em cerca de um tom da corda percutida solta, o resultado harmônico pode ser, por exemplo, a simultaneidade das alturas próximas a sol-lá-si-dó#. Os berimbaus podem guardar um intervalo de terça maior ou menor entre si, ou até quarta, sendo mais comum que o viola seja afinado com intervalos maiores que dois tons, com referência à altura mais grave do gunga. Podemos ter, então, como resultado dos três berimbaus: sol, lá, si, dó (ou dó#), ré (ou ré#). Estas afinações podem ter como parâmetro a nota grave do gunga, afinado, geralmente, entre as notas sol e si, abaixo do dó central.

Algumas vezes o gunga e o médio, ou médio e o viola – e alguns grupos até mesmo o gunga e o viola -, são afinados em uníssono, o que depende das possibilidades alcançadas pelo instrumento. Daí o que os diferencia é o timbre. Alguns grupos colocam mesmo uma oitava de diferença entre a altura do gunga e a do viola. Nestes grupos os homens tendem a cantar mais grave e as mulheres sexta ou oitava acima deles. A tonalidade do canto será, portanto, estabelecida pelo cantador solista. Ele escolherá sobre que altura, ou parte do resultado harmônico, basear-se, e o coro procurará segui-lo.

⁶⁷ Moeda grande de latão que pode ser substituída em alguns grupos por uma pedra.



Figura 10: Roda de Abertura do evento “Menina quem foi sua Mestre”, na sede do Grupo Nzinga, na comunidade do Alto da Sereia, nov. 2009. Com Mestre Elma do Grupo Nzambi.

4.4 TOQUES E VARIAÇÕES

Um toque na capoeira pode ser definido como um padrão rítmico-melódico, e também de timbre e intensidade sonora (SOUSA, 1998, p. 75). Os nomes dos toques de capoeira variam muito de linhagem para linhagem, de mestre para mestre, e estão relacionados a tipos de jogo: lento, rápido, com os dois jogadores mais próximos ou distantes um do outro, tipos de golpes usados, com mais circulação de jogo, ou com golpes mais diretos, etc. No entanto, a relação entre toque e tipo de jogo é muito variável segundo a

linhagem e o mestre consultado (Ibid., p. 78-82)⁶⁸. Pode existir, também, uma relação entre uma determinada cantiga e um determinado toque, em algumas linhagens ou grupos (Ibid., p. 81).

Sousa (1998, p. 71-82), a partir do depoimento de Mestre Vavá, dos estudos de Waldeloir Rego (1968), Angelo Decânio Filho (1996)⁶⁹ e Alejandro Frigério (1989)⁷⁰, da *Enciclopédia da Música Brasileira, erudita folclórica e popular*⁷¹ sobre a música da capoeira, entre outros, e de sua própria pesquisa junto ao *Grupo Cultural de Capoeira Angola do Acupe*, em Salvador, acredita que exista um paralelismo entre os toques de capoeira e o Candomblé.

Algumas variações rítmicas (dobras ou repiques) feitas pelos berimbaus são alusões aos toques de Candomblé – padrões rítmico-melódicos de timbre e intensidade executados em conjunto pelos três tambores, pelo agogô ou gã e, às vezes, também pelo xequerê. Algumas cantigas que apresentarei aqui são cantadas na Capoeira quase sempre sobre a base do “toque de angola” (♩ - 17)⁷² aos berimbaus, e do acompanhamento dos outros instrumentos, posicionados na ordem apresentada na tabela a seguir⁷³, todos estruturados sobre 8 pulsações elementares:

⁶⁸ Pelas nossas observações e informações, obtidas de registros de depoimentos e estudos etnográficos, levantamos duas hipóteses: 1. muito da relação entre toques e tipos de jogo na capoeira foi perdida no decorrer do século XX; 2. esta relação foi estabelecida recentemente de forma diferente por cada mestre do início e meados do século XX, e não chegou a ser amplamente sistematizada.

⁶⁹ DECÂNIO FILHO, Angelo A. *Falando em Capoeira*. Salvador: Edição do autor, 1996.

⁷⁰ FRIGÉRIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 10/4 jun. Rio de Janeiro. Pp 85-98.

⁷¹ MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, e popular*. M.A. Marcondes, ed. 2 Volumes. São Paulo: Art Editora. S.v. “Bate-Coxa” 79-80/1. “Batuque” 89/2. S.v. “Batuque-Boi” 89/2. S.v. “Capoeira” 147-8/1. S.v. “Chula” 192-3/1. S.v. “Pernada” 604/2.

⁷² Mest Manoel (2007, faixa 17).

⁷³ Katharina Döring também utiliza uma tabela similar a esta para demonstrar os planos dos *beats* e suas antecipações no Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004, p. 83-84).

Reco-reco	X	.	.	.	X	.	X	.
Agogô	•	.	.	.	•	.	▲	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.
Berimbau mais grave – gunga – toque de angola	.	.	X	X	•	*	▲	.
Berimbau médio – médio – toque inverso de angola	.	.	X	X	▲	.	•	.
Berimbau mais agudo – viola – toque de angola	.	.	X	X	•	*	▲	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.
Atabaque	•	.	.	•	•	.	■	.

Tabela 1 – Bateria e Toques

Vê-se acima o tradicional “toque de angola”, tocado pelo berimbau gunga (grave) $(. . x x \bullet * \blacktriangle .)^{74}$, repetido pelo berimbau viola (agudo) - embora este execute variações sobre esta base -, e invertido⁷⁵ pelo berimbau médio $(. . x x \blacktriangle . \bullet .)$, acompanhado pelo atabaque $(\bullet . . \bullet \bullet . \blacksquare .)^{76}$, pelo agogô $(\bullet . . . \bullet . \blacktriangle .)^{77}$, pelos pandeiros $(\bullet . . \bullet \bullet . \square .)^{78}$ e pelo reco-reco $(x . . . x . x .)^{79}$. O andamento varia muito, sendo mais lento no início da roda de Capoeira Angola - $\downarrow = \sim 60$ -, e podendo aumentar até por volta de $\downarrow = \sim 90$.

Estes toques também podem ser ensinados e aprendidos “por boca”, com a repetição vocal, num processo mnemônico de “padrões silábicos” ou “onomatopáicos”, já

⁷⁴ Cada sinal corresponde a um pulso de uma estrutura de 8 pulsações do toque de angola. O som do berimbau é produzido pela percussão de uma baqueta de madeira (biriba) contra a corda de arame (retirado de pneus de carro) do instrumento. Os sinais indicam: (.) – silêncio; (x) – som chiado produzido pela corda levemente friccionada pelo dobrão (moeda ou pedra) e percutida pela baqueta; (*) - som chiado do dobrão interrompendo o som da corda solta percutida; (•) - corda solta; (▲) – corda presa. Os parênteses sugerem que se repita o toque ou célula rítmica indefinidamente.

⁷⁵ Os nomes dos toques na capoeira angola variam muito de grupo para grupo, como já demonstrou Shaffer (1977). Na linhagem de Mestre Pastinha difundida pelo GCAP, por exemplo, está o Mestre Boca do Rio, do *Grupo Zimba*, que chama o toque executado pelo berimbau médio apresentado aqui de “inverso de angola”. Já vi este toque sendo chamado tanto de “São Bento Grande” quanto de “São Bento Pequeno” por outros Mestres.

⁷⁶ Os sinais indicam: (•) - som grave produzido com os dedos nas bordas do coro do atabaque; (■) – som produzido com o dedos e a palma da mão no centro do coro do atabaque, com a intenção de abafar o som.

⁷⁷ (▲) – campana aguda; • - campana grave.

⁷⁸ (□) – tapa no centro do coro com os dedos e a palma da mão ligeiramente com a lateral de fora; (•) - som grave produzido com os dedos nas bordas do coro do pandeiro.

⁷⁹ (x) – som produzido pela baqueta raspando o reco-reco.

identificado por Gerhard Kubik (1979, p. 20, 21) no depoimento que lhe concedeu Mestre Pastinha: “Eu toco berimbau cantando lá dentro”.

Era assim que o Contramestre Severino José Magalhães, conhecido como Nino Faísca na capoeira, do Grupo Angola Mãe, de Olinda, PE, ensinava no primeiro núcleo de Capoeira Angola de Curitiba, PR, fundado em 1994, o “Aprendizes de Angola”. O toque de angola, por exemplo, Nino vocalizava (. . tch tch tonch . tin .), e o seu inverso (. . tch tch tin . ton .).

Podemos chamar estes padrões rítmicos, ou rítmico-melódicos, dos instrumentos de percussão de “*time-line patterns*” (KUBIK, 1979, p. 13-15), isto é, *linhas guias* ou *ostinatos* que permeiam todo o evento musical, orientando os participantes, muito característicos da música afro-brasileira.

Neste caso as *linhas guias* persistem durante toda a roda, como uma orientação para os jogadores, tocadores, solista e coro, em três planos básicos de densidade: 1) os *beats* ou *pulsos básicos* (semínima) marcados pelos sons mais graves do atabaque, do pandeiro e do agogô, e intercalados com um acento contramétrico no sétimo pulso de uma *linha guia* de 8 pulsações, utilizando para isso os sons mais agudos destes instrumentos, e apresentando também uma apogeatra no som grave dos pandeiros e atabaque no quarto pulso; 2) as *time-lines* dos berimbaus, que executam muitas variações e improvisos, estabelecendo, por vezes, novos padrões rítmico-melódicos; e 3) e as frases rítmico-melódicas *off-beat* das vozes, com a utilização de “síncopes” e antecipações.

Quanto aos toques de berimbau, teremos principalmente variações baseadas em toques do Candomblé e células rítmicas típicas do Samba de Roda⁸⁰. Sobre a base mais comum nas rodas de Capoeira Angola, o “toque de angola” já apresentado acima, um ou mais berimbaus podem estabelecer as seguintes variações, identificadas, sobretudo, com ostinatos

⁸⁰ Sugerimos escuta da Orquestra Nzinga de Berimbaus (NZINGA, 2003, faixas 16 e 32), no CD do Roteiro de Escuta deste trabalho (♩ - 58) (♩ - 59).

executados pelo gã, ou agogô, nos toques de Candomblé. Uma das variações para o berimbau viola, e que também pode ser transformado em toque básico para este berimbau, é o “toque gêge”, segundo Mestra Elma, do *Grupo Nzambi*⁸¹, aluna de Mestre Pato do Maranhão, da linhagem de Mestre Canjiquinha: (• x x • x x • x), ou (• * . • * . • *), ou (•). No CD de Mestre Traíra (1963, faixa 7), esta variação ou toque, executada pelo gunga ou pelo viola, é chamado de “gêge”: (• •), que às vezes transforma-se em (• •), e na mesma faixa, o seguinte toque é descrito como ketu: (• •) (♩ - 18). Estas denominações não correspondem às denominações dos toques no Candomblé, mas a referências às Nações que os utilizam.

Sousa (1998, p. 77) já atentou para os “nomes de nações africanas associadas a nomes de toques da Capoeira”, em Rego (1968, p. 62-3):

A denominação de alguns toques da capoeira está ligada a determinados povos ou regiões africanas pura e simplesmente pelo nome, ou são toques litúrgicos ou profanos de que a capoeira se valeu, como Benguela, Angola, Ijexá e Gêge, isso sem se falar nas combinações Angola em Gêge e Gêge em Ketu. Antigamente, segundo capoeiristas idosos, o toque chamado na capoeira de Gêge era o toque dos povos gêges (Dahomey) chamado bravum, toque litúrgico, específico do deus Oxumarê, o Arco-íris e que na capoeira era tocado em atabaque, conforme a ilustração de capoeira existente em Rugendas. No toque ijexá, na capoeira de Gato (José Gabriel Goes), o nome é apenas um rótulo, pois o toque em si é uma alteração dos já conhecidos. Entretanto em Caiçara (Antônio da Conceição Moraes), quando em exibição para turistas, é o toque litúrgico característico dos povos ijixás, tocado para alguns deuses, que Caiçara toca no berimbau e aplica na capoeira...

Tocado pelo berimbau viola, como variação que pode repetir-se por muitos compassos, o encaixe com o “toque de angola” e com o acompanhamento dos outros instrumentos fica da seguinte forma:

⁸¹ Sobre o *Grupo Nzambi*, ver o site <http://www.nzambiangola.org/index.html>>.

Reco-reco	X	.	.	.	X	.	X	.	X	.
Agogô	•	.	.	.	•	.	▲	.	.	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	.	.
Berimbau gunga – toque de angola	.	.	X	X	•	*	▲	.	.	.
Berimbau médio – toque inverso de angola	.	.	X	X	▲	.	•	.	.	.
Berimbau viola – toque de angola	•	*	.	•	*	.	•	*	.	*
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	.	.
Atabaque	•	.	.	•	•	.	■	.	.	.

Tabela 2 – Bateria, Toques e Variações de Capoeira Angola

O viola, com seu som marcante pelo timbre, altura aguda e intensidade, destacando-se dos outros instrumentos, ressalta, assim, a antecipação da quinta pulsação já marcada por vários instrumentos em muitos grupos de Capoeira Angola, sendo que o atabaque é o instrumento que mais se destaca na marcação deste quarto pulso. O resultado é o aparecimento de um desenho rítmico que Carlos Sandroni (2001, p. 28-29) chama de síncope característica, muito comum não só no Brasil como em grande parte da América Latina.

Temos ainda uma variação que corresponde ao ostinato do gã no “toque avaninha” ou “ramunha”, dos Candomblés de Nação Ketu, ou no “toque congo”, nos Candomblés de Nação Angola e de Caboclo: (• x x • x x • x x x • x • x x x), ou (• * . • * . • * . . . • * . • * . .), ou (• . . • . . • . . . •). Esta variação pode ser tocada por qualquer um dos berimbaus e, tocada pelo berimbau viola, combina-se da seguinte forma com os toques na Capoeira:

Reco-reco	X	.	.	.	X	.	X	.	X	.	.	.	X	.	X	.
Agogô	•	.	.	.	•	.	▲	.	•	.	.	.	•	.	▲	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	•	.	.	•	•	.	□	.
Berimbau gunga – toque de angola	.	.	X	X	•	*	▲	.	.	.	X	X	•	.	▲	.
Berimbau – médio inverso de angola	.	.	X	X	▲	.	•	.	.	.	X	X	▲	.	•	.
Berimbau – viola – toque de angola	•	*	.	•	*	.	•	*	.	.	•	*	•	*	.	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	•	.	.	•	•	.	□	.
Atabaque	•	.	.	•	•	.	■	.	•	.	.	•	•	.	■	.

Tabela 3 – Bateria e Toques Capoeira Angola

A célula rítmica (• • * •) ou (. • * •) - geralmente repetida pelo menos mais de uma vez, resultando em (• • * • • • * •) ou (. • * • • • * •) - é parte muito característica do desenho rítmico tocado pelo berimbau nos Sambas de Roda em que se utiliza este instrumento, como após as rodas de Capoeira: (• . x x • . x • • . x x ▲ • * •) (♩ - 19)⁸². Este toque é também ensinado “por boca”, isto é, os mestres e professores pedem para seus alunos repetirem vocalmente: (don ton ch ton don ton ch ton). Uma variação desta célula pode ser a seguinte: (▲ • * •), e repetida mais de uma vez (▲ • * • ▲ • * •) ou (. • * • ▲ • * •). O “toque de samba de roda” do berimbau, quando em ritmo muito acelerado, pode ser substituído apenas por esta célula tão característica do samba, semelhante ao já apresentado “toque cabula” executado pelo atabaque rumpi. No viola, esta variação pode aparecer da seguinte forma:

Reco-reco	x	.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x	.
Agogô	•	.	.	.	•	.	▲	.	•	.	.	.	•	.	▲	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	•	.	.	•	•	.	□	.
Berimbau – gunga –toque de angola	.	.	x	x	•	*	▲	.	.	.	x	x	•	.	▲	.
Berimbau – médio - inverso de angola	.	.	x	x	▲	.	•	.	.	.	x	x	▲	.	•	.
Berimbau - viola – toque de angola	.	.	x	x	•	*	▲	.	.	•	*	•	•	*	▲	.
Pandeiro	•	.	.	•	•	.	□	.	•	.	.	•	•	.	□	.
Atabaque	•	.	.	•	•	.	■	.	•	.	.	•	•	.	■	.

Tabela 4 – Bateria, Toques e Variações Capoeira Angola

Outro empréstimo que a Capoeira Angola faz do Candomblé é o toque “ijexá” para o atabaque, tocado em alguns grupos, como o *Menino de Arembepe*⁸³, de Mestre Lua de Bobó. O toque mais comumente usado no atabaque da Capoeira Angola é praticamente uma inversão da base do “toque ijexá”. Ao invés de se tocar (□ . . • □ . • .), como no ijexá, toca-se (• . . • . □ .).

⁸² Mestre Manoel (2007, faixa 25).

⁸³ Sobre o *Grupo Menino de Arembepe*, ver o site <<http://www.meninodearembepe.org/>> .

4.5 CANTIGAS PARA INQUICES E CABOCLOS –

*GRUPO NZINGA*⁸⁴

Há cerca de uma década, o *Grupo Nzinga* traz para a roda de Capoeira, além de cantigas para os Caboclos do Candomblé de Nação Angola *Terreiro Muta Lambo ye Kaiongo*, a *Casa dos Olhos do Tempo*, cantigas inteiras em línguas africanas cantadas aí para os Inquices. Seguindo o pensamento do Tata desta casa de que estas cantigas podem ser cantadas na Capoeira em momentos convenientes e sob certos critérios, Mestra Janja (2010) conta que para trazer para as rodas cantigas de Caboclo e Inquices ela pede permissão tanto a seu Tata quanto ao próprio Caboclo.

Disto podemos inferir que não é qualquer praticante de Capoeira que está autorizado a fazer este tipo de empréstimo ou adaptação musical, ou ainda cantar determinada cantiga de Caboclo ou Inquice na roda. É preciso que este praticante de Capoeira tenha uma relação íntima com o Candomblé e a Capoeira para ter a compreensão das implicações de se cantar tais cantigas e para que possa buscar a permissão das entidades espirituais.

Tata Mutá ressaltou, por exemplo, em Palestra na *ACANNE*, em 2010, que a cantiga gravada por Mestre Moraes (1999, faixa 9), do *GCAP*, “Vamos louvar sarabanda / Ô nganga” (♩ - 20), é para ser cantada apenas quando os Mestres, com mais conhecimento, estão jogando. A termo ganga significa chefe, sacerdote (CASTRO, 2005, p. 240), e o Caboclo Tupi Açú, de Tata Mutá, em sua festa em fevereiro deste ano, cantou esta cantiga com a seguinte pronúncia: “Vamos louvar saraganga / Ô nganga”.

Sabemos que, nem mesmo entre os membros do Candomblé, o significado literal das cantigas em línguas africanas é dominado. O significado mais difundido entre seus

⁸⁴ Nesta parte do projeto incluo trechos do artigo *Trânsito de elementos musicais entre o Culto ao Caboclo, o Samba de Roda e a Capoeira Angola* (DINIZ, 2009).

membros é o significado ritual, isto é, o momento em que se canta, para qual divindade se canta (CARVALHO, 1993; AMARAL; SILVA, 1992). Mestre Janja (2010) não se mostra preocupada com as possíveis distorções nas letras das cantigas em língua africana que empresta do Candomblé e que são difundidas até mesmo internacionalmente através do CD do Nzinga (2003), *Capoeira Angola*. Ela explica que no encarte do CD não incluiu a letra da cantiga religiosa, pois esta varia de casa para casa. Também não é motivo de preocupação para ela que estrangeiros e brasileiros cantem suas músicas sem entender seu significado de forma ampla, porque, além do processo contínuo e gradativo de aprendizado estar previsto pela visão de mundo da Capoeira Angola - que traz como princípio que nunca se aprende tudo o que há para aprender -, mesmo cantigas em língua portuguesa podem ser recriadas, pois aprendidas na tradição oral e reproduzidas da forma com que se escuta, e ainda serem polissêmica para os próprios indivíduos que compartilham uma identidade nacional brasileira.

Não é apenas a letra das cantigas que gera interpretações, mas também os outros “parâmetros musicais” (CARVALHO, 1993), como conceitos amplos de ritmo, melodia, timbre, forma, textura e tessitura. Para Carvalho (1994, p. 4),

Os materiais melódico, rítmico e harmônico constroem esta paisagem súbita e móvel de sentimentos, visões e idéias que são expressas em palavras. (...) Gêneros musicais podem, assim funcionar como um alibi para alguns conteúdos controversos; eles preparam a recepção de tal forma, pré-dispondo uma rede mental para a absorção do texto⁸⁵.

Temos aqui a questão da “semântica musical”, como definida por Nattiez (2004, p.7). Os elementos da música, como significantes, acumulam funções sinaléticas, indiciária, denotativas e conotativas e remetem a redes de interpretantes que se articulam nas dimensões física, afetiva, emotiva, religiosa, identitária, ideológica, filosófica, entre outras (Ibid., p.12-

⁸⁵ *The melodic, rhythmic and harmonic materials construct this subtle and mobile landscape of feelings, visions and ideas that are expressed in the words. (...) Musical genres can therefore work like an alibi for some contentious or controversial contents; they prepare the reception in a way, setting a mental framework for the absorption of the text.*

14). Estes elementos fazem referência tanto às formas e estruturas da música em si quanto ao mundo extramusical. O executante ou o ouvinte da música da Capoeira, do Samba de Roda e do Culto ao Caboclo, nas suas remissões “ao mundo” (Ibid., p.7), parte da integridade da cosmovisão afro-brasileira, assim como de conceitos específicos a cada uma destas formas de expressão separadamente ao interpretar os signos e símbolos musicais. A troca simbólica que se estabelece aí, ora amplia, ora delimita, ou ainda modifica a “rede de interpretantes” (Idem) de um determinado parâmetro musical, dando a ele novas cores e nuances.

Pude identificar dois processos diferentes no estabelecimento da relação entre a música do Candomblé e da Capoeira por parte dos capoeiristas, mas que têm limites tênues, apenas de maior ou menor ênfase. O primeiro processo faz alusão à temática do Candomblé, inclusive à do Culto aos Caboclos, evocando Orixás, Inquices e Encantados nos textos, falando sobre a vivência junto a esta religião – muitas vezes com a utilização de provérbios afinados aos seus valores éticos e morais -, utilizando algumas palavras e expressões do vocabulário do povo de santo e parodiando cantigas através da adaptação de um texto novo a uma melodia do Candomblé e vice-versa.

Este primeiro tipo de *trânsito musical* encontra paralelo nas variações de ginga dos jogadores, no seu repertório de gestos reverenciais aos instrumentos, na cosmogonia da Capoeira, assim como na relação hierárquica entre seus membros. A segunda é a utilização de cantigas de Candomblé e encantados *ipsis litteris*. Aí teremos também interjeições, vocalizações que são como os *ilás* dos Orixás, ritmos que se impõe durante toda a roda, como o ijexá (afoxé) tocado no atabaque em alguns grupos.

O exemplo a seguir mostra a adaptação de uma melodia a um novo texto, na roda de treino ocorrido no dia 3 de março 2010, no *Nzinga*. O seguinte corrido foi cantado por Mestre Poloca, que tocava o “toque de angola” ao berimbau gunga:

Além das variações melódicas decorrentes da adaptação da letra, há ainda uma variação de andamento da cantiga, que se torna bem mais lenta quando cantada na Capoeira. Também a acentuação da melodia-letra sofre algumas variações, pois coincide diferentemente com os desenhos rítmicos dos toques de angola, na Capoeira, e cabula, no Candomblé.

Mestre Poloca confirmou que adaptou esta letra à melodia conscientemente. Isto é uma informação importante porque nem todas as pessoas que cantam esta cantiga na roda estão conscientes da adaptação de uma letra sobre uma melodia já existente. Carvalho (1991) observou situação semelhante na recorrência de uma melodia em vários momentos dos rituais do Shangô de Recife, a qual ele constatou permanecer subliminar para a maioria dos membros do Candomblé, os quais cantam melodias semelhantes como músicas distintas, pois com textos distintos.

A cantiga seguinte é cantada para o Inquice Matamba, uma qualidade de Kaiongo, nos Candomblés de Nação Angola, correspondente ao Orixá Iansã, ou Oiá, do Candomblé de Nação Ketu, e é cantada com muita frequência nas rodas de Capoeira do *Grupo Zinga*. Este exemplo foi cantado por Iolanda, praticante de Capoeira do *Zinga* e moradora do *Alto da Sereia*, que frequenta também a Casa de Santo de Tata Mutá, numa roda de rua no Largo da Pedra da Sereia, na manhã de domingo do dia 22 de novembro de 2009, na roda de fechamento do evento “Menina quem foi sua Mestreira”.

Oiá Matamba

Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010

Solista: Iolanda

$\text{♩} = \sim 80$
 coro
 O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka -ju zin-guê
 7 solista
 ô O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka -ju zin-guê
 14 coro
 O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka -ju zin-guê ô

Figura 13: Transcrição cantiga de Inquice –
 “O iá Matamba” - Iolanda do Nzinga – nov. 2010 (♩ - 23).

A mesma cantiga, em aula de dança afro, ministrada por Tata Mutá no espaço do *Grupo Nzinga*, no dia 19 de novembro de 2009, na abertura do mesmo evento citado acima, apresentou um andamento em torno de $\text{♩} = \sim 120$ e foi acompanhada pelo ritmo cabula, o qual apresenta uma estrutura de 16 pulsações (♩ - 24) no lugar das 8 pulsações do ritmo de angola na Capoeira. A cantiga foi cantada meio tom acima do que na Capoeira, mas uma projeção mais frontal da voz e um volume maior ressaltaram harmônicos mais agudos, dando a impressão de que a cantiga estava sendo cantada em tonalidade bem mais aguda. A parte do solista - Tata Mutá – apresentou-se mais ornamentada do que a mesma na Capoeira, cantada por Iolanda.



Figura 14: Aula de dança dos Inquices com Tata Mutá Imê - evento “Menina quem foi sua Mestra” - nov. 2009.

Podemos perceber que na Capoeira a cantiga apresentou um ciclo que intercalou coro e solista de sete em sete ciclos de 8 pulsações, sem causar desencontro com o ritmo de angola. Já a mesma cantiga cantada com o acompanhamento do toque cabula apresentou um ciclo que intercalou solista e coro de oito em oito ciclos de 16 pulsações, o que impede que se omita 8 pulsações no final, pois esta omissão faria com que o canto “atravessasse”, numa linguagem êmica, o toque dos atabaques, ou seja, causaria desencontro.

Esta cantiga foi adaptada pelo *Grupo Nzinga* e, embora cantada a pelo menos dois anos no grupo, talvez ainda guarde algumas controvérsias sobre sua forma, pois já ouvi Mestre Poloca ressaltando que o coro deveria estender-se por mais um compasso, fazendo uma espécie de chamada para que o ciclo recomece com as sílabas “o ia”, colcheia no último quarto de compasso e semínima no primeiro tempo do compasso, respectivamente.



Figura 15: Aula de dança dos Inquices com Tata Mutá Imê - evento “Menina quem foi sua Mestra” - nov. 2009. Com Mestra Janja em azul.

A variação do texto desta cantiga de Candomblé de Angola, tanto na pronúncia quanto na grafia em livros, é principalmente nos termos *cacurucaju* e *zinguê*. O primeiro pode aparecer como *cacurucai*, ou *cacurucaio*, significando ancião e sendo forma de tratamento do Preto Velho, *cacurucajo*, que significa menopausa, e *cacurucaia*, saudação e expressão para exorcismo de espíritos maléficos (CASTRO, 2005, p. 188). Parece que tanto a acepção do termo como velho, ou velha, que podemos interpretar como sábia (o), quanto como exorcismo de espíritos maléficos seriam coerentes, já que o Inquice Kaiongo ou o Orixá a ele associado, Iansã, é a única divindade que tem acesso ao mundo dos espíritos, e uma de suas danças simboliza a forma de afugenta-los. O termo *zinguê* significa cedo (COSTA, 1996, p. 73), os termos *ginge* ou *jinje* (CASTRO, 2005, p. 242, 261) significam “tremor de frio e arrepio de corpo”, “inquietaude, ansiedade, agitação” (LOPES, 2003, p. 109).

Encontramos o texto desta cantiga tanto grafado das seguintes formas: 1) “O ia, o ia, o ia e / O iá Matamba di Kakurukaia, zinge / O ia, o ia, o ia e / O iá Matamba di Kakurukaia, zinge o!”, traduzida como “Governa, governa, governa, sim, / A velha Matamba governa desde cedo. / Governa, governa, governa, sim, / A velha Matamba governa desde cedo! (Desde muito tempo.)”, em Barcellos (1998, p. 65); e “Oiá, Oiá, Oiá ê / Oiá matamba de cacurucá, ginguê / Oiá, Oiá, Oiá ê / Oiá matamba de cacurucá, gingue ô.”, sem tradução, como cantiga para Iansã na Umbanda, em Gaspar (2008, p. 18).

Na roda de rua em que Iolanda cantou a cantiga “Oiá Matamba”, ela foi seguida pelo seguinte corrido puxada por Mestra Cristina, do *Grupo Ipiranga de Pastinha*, do Rio de Janeiro:

Santa Bárbara
Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010
 Solista: Mestra Cristina

♩ = ~80

solista coro

Santa Baba di relam pu-ê Re-lampu-ê re-lampu-a Santa Baba di relampu-ê

Figura 16: Transcrição cantiga de Capoeira “Santa Bárbara” – Mestra Cristina (♩ - 23 – 30”).

Os corridos na Capoeira Angola são encadeados segundo vários critérios: resposta ao corrido cantado anteriormente, menção ao jogo que se desencadeia, relação metonímica entre melodias com textos diferentes ou com desenhos rítmicos parecidos, comentário sobre acontecimentos na roda, em seu entorno ou na comunidade mais ampla da Capoeira Angola, entre outros.

Cristina trouxe, numa visão sincrética das divindades do Candomblé, um corrido em louvor a Santa Bárbara, associada à Matamba, Iansã ou Oiá, muito cantado nas rodas de Capoeira Angola em geral, cuja autoria perdeu-se no tempo. Estes dois corridos são cantados

tanto para evocar a energia destes Orixás – vigorosa e rápida – quanto para expressar posicionamentos e identidades culturais: Matamba, uma cantiga religiosa em língua africana, e Santa Bárbara do Relampuê, que é uma cantiga de Iansã na Umbanda (GASPAR, 2008, p. 17), embora isso possa passar despercebido, apenas como cantiga de Capoeira, já que em português do Brasil, representando um posicionamento sincrético da Capoeira em relação aos símbolos africanos e ao Candomblé.

A seguinte cantiga é cantada acompanhada pelo “toque barravento” (♩ - 25), que na base mantida pelo atabaque lê é (• . □ □ . •), numa estrutura de 6 pulsações, ou, poderíamos dizer ainda, em compasso 6/8, no Candomblé de Nação Angola. Na roda de Capoeira do *Nzinga* é cantada acompanhada pelo “toque de angola” já apresentado acima. Como cantiga de Candomblé, assim como na cantiga “Oiá Matamba”, o andamento é mais rápido, o timbre prioriza harmônicos agudos e a intensidade pode ser maior para que o solista possa ser ouvido com o acompanhamento dos três atabaques. Na Capoeira acontecem ajustes no desenho rítmico da melodia para encaixe com o “toque de angola” em 8 pulsações, assim como é omitido um ciclo de oito pulsações entre as partes do solista e do coro, as quais se completam em sete ciclos ao invés de oito.

Roxi

Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010

Solista: Iolanda

$\text{♩} = \sim 80$
solista

A ro-xi ê Roxi é Ta-ta ki ma-lem-be e A ro - xi

10 ê.ê Roxi é Ta-ta ki ma-lem-be e A ro-xi ê Roxi é Ta-ta ki

20 malembe e A ro - xi ê.ê Roxi é Ta-ta ki ma-lem-be e A

30 ro-xi ê Roxi é Ta-ta ki malembe e A ro - xi ê.ê Roxi é

40 Ta-ta ki ma-lem-be Ro-xi ê Tata ki ma-lem-be Ro-xi ê Tata ki ma-lem - be

Figura 17: Transcrição cantiga para Inquice “Roji” – Iolanda do Nzinga 2010 (♩ - 25).

A diminuição de um compasso nas partes do solista e do coro acontece tanto nesta cantiga para Nkosi-Mukumbe, ou Ogum na Nação Ketu, quanto na cantiga para Matamba, primeiramente porque é possível suprimir o oitavo compasso sem “atravessar” a frase rítmica do “toque de Angola”. O outro motivo da supressão do oitavo compasso é o andamento bem mais lento que a cantiga adquire quando cantada na Capoeira, o que faria com que houvesse um silêncio muito prolongado das vozes do coro e do solista entre o final das partes, quebrando a dinâmica comumente buscada na Capoeira Angola entre coro e solista, numa metáfora com a respiração: o canto é a respiração da roda. Não poderia, por isso, ficar por tanto tempo suspenso.

Esta cantiga é geralmente, mas não exclusivamente, cantada por um filho de Nkosi-Mukumbe, ou para uma pessoa de Nkosi-Mukumbe que está jogando, com a intenção

de fazer aflorar sua essência criativa e guerreira através de um jogador, do jogo, ou de forma geral na roda. Nkosi, Roxi, ou Roji, é um Inquice identificado ao Orixá Ogum. O termo *Tata* significa pai, e o termo *malembe* pode significar tanto “canto fúnebre, de misericórdia” (CASTRO, 2005, p. 272, 340), quanto perdão e desculpas (COSTA, 1996, p. 73). Mas este último termo aparece também como *keualembê*, em Barcellos (1998, p. 36), onde o texto é grafado como “A nkosi e... tata keualembe / A nkosi e... tata Keualembe / Nkosi e e”, e traduzido como “Nkosi (Guerreiro) / O Pai que vem, quando chega a noite.”.

Aí acontecem vários níveis de identificação por parte dos presentes em uma roda de Capoeira, desde aquele praticante ou Mestre iniciado no Candomblé Angola ou Ketu, os quais podem sentir as energias desta divindade de forma intensa e talvez parecida com a que sentem quando nos rituais do Candomblé - muitos se benzem tocando o chão e a cabeça quando escutam a cantiga -, passando pela identificação das pessoas que sabem o intuito da cantiga, mas não possuem a experiência de sua invocação dentro da religião, até os que desconhecem por completo seu significado ritual e religioso, como no caso de estrangeiros não muito familiarizados com o universo “afro-brasileiro”. Muitas pessoas, do Candomblé ou não, acreditam que, cantada na Capoeira, a cantiga religiosa torna-se “apenas” uma cantiga como outra qualquer, perdendo seu potencial invocatório.

Muitos praticantes e Mestres de Capoeira, mesmo cientes de que uma determinada cantiga tem origem religiosa e é de uma determinada divindade, preferem não responder o coro se não dominarem mais precisamente seu significado e não souberem exatamente para quê está sendo invocada uma determinada divindade. É comum escutar dos capoeiristas que, apesar de preferirem não cantar cantigas religiosas em línguas africanas quando não dominam seu significado, sempre respondem o coro se estas cantigas são “puxadas” por Mestres, Contramestres e pessoas de reconhecida competência dentro do universo da Capoeira, por uma questão de respeito e demonstração de confiança. Alguns capoeiristas iniciados no

Candomblé são contra a utilização das cantigas nas rodas por acharem que isto se configura numa exposição muito grande de sua religião, com o risco de passarem a ser cantadas por pessoas que desconhecem seus significados e distorcem as palavras e os sentidos.

Mestre Nelito (2010), nascido em 1946, natural de Cachoeira, BA - discípulo de Capoeira do renomado e já falecido Mestre Cobrinha Verde, é Mestre de Bateria de Escolas de Samba em Salvador, além de Mestre de Samba Chula e de Roda e Mestre de Obra – como faz questão de lembrar. Ele acha que não combina e que não é bom cantar cantigas religiosas em línguas africanas nas rodas de Capoeira, apenas algumas de Caboclo e de Samba de Roda. Mestre Nelito (2010) é da opinião que as cantigas para Caboclo só têm eficácia religiosa no ambiente das religiões afro-brasileiras e, quando cantadas no Samba ou na Capoeira, adquirem outra conotação, não invocam as entidades nem manipulam energias como nos Candomblés.

Para compreendermos as entrelinhas das afirmações de Mestre Nelito, é importante levar em conta o momento histórico da parte mais intensa de sua vivência junto à Capoeira e ao Candomblé, o contexto do preconceito e da proibição estendidos até meados da década de 1970 em relação a este último, e as condições para a aceitação social da prática da Capoeira.

Ainda, posso inferir de seu depoimento que, sendo um músico de ampla atuação nas formas expressivas afro-brasileiras, Mestre Nelito orienta-se em sua colocação pela identificação dos fraseados rítmico-melódicos e das formas das cantigas de Samba de Roda, Capoeira, Candomblé e Caboclos em suas características e detalhes mais sutis, estabelecendo aí uma diferenciação, de acordo com princípios estéticos consagrados em cada forma expressiva e religião, do que é recorrente e próprio a cada uma delas. Por isso as cantigas de Caboclos e as de Sambas de Roda muitas vezes ligadas a eles, lhe parecem mais pertinentes: cantadas em português, embora com algumas palavras em línguas banto, sobre melodias e

escalas que, apesar de serem em não poucos casos tomadas de empréstimo dos Inquices, ganham fraseados já familiares à Capoeira pelo uso repetido. Além disso, Mestre Nelito comenta que na sua infância e juventude no Recôncavo, conviveu com um Candomblé mais sincrético, que cultuava santos católicos identificados com divindades africanas e caboclos, com as festas de Cosme e Damião, e todas as suas cantigas em língua portuguesa e toques como samba de cabula, barravento e congo.

A letra do seguinte corrido, cantado por um praticante de Capoeira do *Nzinga*, é uma cantiga de Caboclo - Ogum Marinho - da Casa de Tata Mutá, trazida para a roda, segundo Mestra Janja:

Ogum Marinho
Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga 21 mai. 2010
 Solista: Tiago

♩ = ~80
 solista

Eu vou me em-bo - ra tin-do - lê - lê_ ê de-bai-xo d'á-gua nin-guém me
 vê de-bai-xo d'á-gua nin-guém me vê Por ci-ma das on-das eu ve-jo vo-
 cê Eu vou me em-bo - ra tin-do - lê - lê_ ê de-bai-xo d'á-gua ninguém me vê

Figura 18: Transcrição cantiga para Caboclo Ogum Marinho “Tindolelê” – Tiago do Nzinga (♩ - 26).

Este exemplo é importante porque demonstra que não só as cantigas religiosas em língua africana estão sendo adaptadas às rodas do *Nzinga*, como também novas cantigas de Caboclo, as quais já transitam de longa data pela Capoeira e pelo Samba de Roda. Aqui, podemos entender a pouca preocupação de Mestra Janja quando questionada, como já expus acima, sobre o risco das cantigas em línguas africanas não serem entendidas, serem mal-

entendidas ou distorcida, ou ainda terem seu significado esvaziado pelos capoeiristas mundo afora. Em entrevista, Mestre Janja demonstrou como mesmo uma cantiga de Caboclo, em língua portuguesa, não é compreendida pela maioria dos capoeiristas no sentido que tem no Culto ao Caboclo. A seguir um trecho de sua entrevista, falando de uma cantiga também gravada como Samba de Roda por Dona Edith do Prato (2007, s/d):

Mestra Janja: [canta] “Ave Maria, meu Deus, nunca vi casa nova cair” (♩ - 27)⁸⁶. Então, as pessoas usam aquilo pra linguagem da Capoeira, quando na realidade você tá cantando pro santo daquela pessoa pra ele se manifestar. Cair é isso, cair no santo. **Flávia:** No Cd da Edith do Prato ela canta essa música como Samba de Roda (♩ - 28)⁸⁷. **Mestra Janja:** É o mesmo caminho. É o mesmo cenário, entendeu? Aí aparece um malhadão, entrou na roda, botou uma pessoa menorzinha aí, né? Ou aparece uma pessoa mais velha, uma pessoa mais nova, etc. (...) **Flávia:** Na verdade não tem nada a ver com novo, velho ou cair no sentido de perder... **Mestra Janja:** É, não tem teoricamente. Mas a partir do momento que as pessoas dão aquela leitura, dão aquela conotação... O bacana é poder saber que essas pessoas podem voltar a reencontrar essa música também dentro do Candomblé e perceber que lá dentro cair é uma graça. **Flávia:** (...) as pessoas interpretam de forma completamente diferente, né? **Mestra Janja:** Mas tem que ser! Não é nem que ela não tenha o conhecimento. Se elas conhecem e concebem dessa forma é porque o conhecimento que elas têm lhes permite chegar àquela forma. Entendeu? Isso é que eu acho bacana. A gente é que tem que modificar a cabeça da gente no sentido de ampliar esses entendimentos. Então, eu não fico batendo mão na ponta de faca de dizer: Ai meu Deus! Fulano tá cantando isso errado. Que errado? Ele tá cantando como ele ouve.

Portanto, não é o fato de cantar em língua portuguesa que garante que o significado apreendido pelos praticantes de capoeira seja o mesmo, ou proximo do mesmo. A preocupação excessiva com a divergência de execuções e interpretações como sendo prejudicial à tradição da Capoeira Angola mostra-se um tanto purista, sem perspectiva histórica quanto à bastante recente inserção da música vocal e instrumental como acompanhamento para o jogo - a partir de empréstimos do cancionário popular e dos

⁸⁶ Nzinga (2003, faixa 21) – Ave Maria meu Deus – canta Mestre Poloca.

⁸⁷ Dona Edith do Prato e Vozes da Purificação (2001, faixa 4) – “Casa Nova, raiz”.

repertórios religiosos – e, por isso mesmo, ainda não estabilizada e muito suscetível a transformações e inovações. Tal preocupação com o purismo é também pouco perceptiva em relação à ampla disseminação desta forma expressiva e por demais castradora no contexto lúdico e dinâmico da Capoeira Angola. Mestre Janja sabe-se intérprete da tradição, reconhecendo que somos protagonistas no ato de inscrevê-la na dinâmica temporal e espacial dos fatos.

4.4. CABOCLO: SAMBA DE RODA E CAPOEIRA

As melodias, ritmos, formas e textos do Samba de Roda, da Capoeira e de muitas outras manifestações da cultura popular e afro-brasileira têm forte ligação com o repertório dos Caboclos. Sonia Chada Garcia (2006, p. 166) entende que o samba dos Caboclos é um “resultante do samba de roda que por sua vez descenderia das danças de roda de Angola e Congo”.

O empréstimo musical do Samba de Roda, somado à “utilização de melodias da nação Angola, idênticas ou gerando variantes, embora com textos distintos no repertório musical dos Caboclos”, e ao processo inverso, “O cruzamento de repertórios, com sambas levados originariamente de Caboclo para o uso de entidades do Candomblé tradicional” (Ibid., p. 166, 66), apontam para um entrecruzamento de repertórios, para um verdadeiro *trânsito musical* multidirecional.

É difícil estabelecer, com certeza, onde o repertório tem origem, se nos Sambas de Roda ou nos Sambas de Caboclo. Sousa (1998, p. 89-94) também se deparou com esta questão em sua pesquisa. Nas festas de Caboclo, alguns capoeiristas ficam surpresos ao ouvir corridos de Capoeira cantados pelas entidades. Esta surpresa ou decorre do desconhecimento

do compartilhamento musical entre a Capoeira e o universo religioso e musical do Candomblé, ou decorre do testemunho, por parte dos próprios capoeiristas inseridos neste universo religioso, da adaptação contemporânea de novas cantigas que parecem ter origem na Capoeira ao repertório dos Caboclos.

Mestre Boca do Rio, do *Grupo de Capoeira Angola Zimba*, acredita que algumas das cantigas de Caboclo têm origem na Capoeira. Alguns corridos de Capoeira deixam dúvida quanto à sua origem, como por exemplo, a cantiga com o texto “Pau rolou caiu / lá na mata ninguém viu!”. No próximo capítulo veremos as variantes de texto para a melodia deste corrido, cantadas todas tanto na Capoeira quando no Culto ao Caboclo – neste, acompanhado do toque de samba.

Pai Gilmar, Babalorixá do o *Ilê Axé Oni Ofelefé*, onde o Mestre é iniciado, tem pelo menos dez filhos-de-santo que são capoeiristas, entre ogãs e iaôs. É possível que o *trânsito musical* entre Capoeira e Caboclos também se dê nesta direção - a música “profana” influenciando a música “sacra”. Teríamos, então, a Capoeira influenciando o repertório dos Caboclos, assim como o Samba de Roda o influencia:

O repertório de sambas cantados no candomblé de Caboclo inclui tanto sambas que são trazidos pelos Caboclos, cantigas que são adquiridas de forma sobrenatural (...) quanto cantigas que são aprendidas dos sambas de roda (GARCIA, 2006, p. 113).

Para Béhague⁸⁸ (apud GARCIA, 2006, p. 113), esta incorporação dos Sambas de Roda pelo Culto ao Caboclo demonstra a forte integração cultural e assimilação de valores nacionais por uma cultura nordestina regional e urbana.

Percebemos, portanto, que desde a organização dos Candomblés de Caboclo, no final do século XIX, já na Cidade da Bahia, um repertório vem *transitando* entre o Samba de

⁸⁸ BÉHAGUE, Gerard. “Correntes Regionais e Nacionais na Música do Candomblé Baiano.” *Afro-Ásia* 12 (jun.): 129-36, 1976.

Roda e o Candomblé de Caboclo, rearranjado e adaptado de várias formas, com novos materiais musicais sendo incorporados a cada um deles.

A partir da década de 1930, temos a inserção mais sistemática da música vocal associada ao jogo de Capoeira, justamente através de cantigas emprestadas de brincadeiras de roda, do Samba de Roda e do Candomblé de Caboclo. Como o convívio da comunidade afro-brasileira na Cidade da Bahia era intenso nas feiras, nas festas religiosas populares, nos bairros em torno das Casas de Candomblé, na rua à espera de trabalho, como relataram diversos folcloristas do século passado e historiadores nossos contemporâneos, provavelmente estas cantigas iam se entrecruzando.

No Rio de Janeiro o Samba de Roda também encobertava a proibida prática da Capoeira no fim do século XIX e início do XX. Quando a polícia chegava, as baianas mostravam o samba no pé, escondendo nas anáguas as navalhas dos companheiros - daí os nomes ‘batucada-braba’ e ‘samba pesado (duro)’, referindo-se ao estilo carioca de se jogar Capoeira ou de se sambar lutando – a ‘pernada carioca’ (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 84).

O Samba de Roda no Recôncavo Baiano é uma manifestação “musical, coreográfica, poética e festiva” com origem nas tradições culturais dos africanos e afrodescendentes, e em traços culturais trazidos pelos portugueses (SANDRONI, 2006, p. 24). A música pode ser realizada com o instrumental do Candomblé, acrescido ou não de outros instrumentos ou apenas “cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão.” (*Ibid.*, p. 42-45). “Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo.” (*Ibid.*, p. 23), as cantigas de samba de roda são escolhidas livremente de um repertório consagrado entre os sambadores (*Ibid.*, p. 34-39 e 50-52) – e também entre capoeiristas e pessoas das religiões afro-brasileiras como o Culto aos Caboclos.

Entre estas cantigas também existem as autorais e as paródias, e o costume de improvisar versos, sobretudo no Samba Corrido, que mais ligação tem com a música dos Caboclos e da Capoeira, é marcante. As cantigas são formadas por quadras repetidas na íntegra ou, completadas (respondidas) pelo coro, ou ainda pelas quadras do solista intercaladas por um refrão do coro.

A utilização, no Samba de Roda, dos atabaques consagrados aos Orixás ou Inquices e a incorporação eventual de Caboclos, contribuem para o limite tênue entre sagrado e profano⁸⁹ (MACHADO, 2007). Israel Machado conta que os ritmos do Samba de Roda e o do Samba de Caboclo têm origem no “toque cabula” do Candomblé de Nação Angola⁹⁰, o que já foi observado também por Lody (1977, p. 15), e que a palavra “Samba” tem conotação sagrada na mesma Nação⁹¹ (Idem).

Podemos encontrar diversos textos e frases rítmico-melódicas de cantigas de Caboclo, Samba de Roda e Capoeira também no cancionário popular da Bahia, fragmentado e adaptado a diversas formas expressivas populares afro-brasileiras, como o “Lindro Amo”, o “Rancho da Burrinha” e o “Bumba-Meu Boi” (BIANCARDI, 2005). É interessante perceber que na Bahia, o Samba de Roda parece permear a maior parte destas brincadeiras.

Temos ainda a ampla difusão da Umbanda - que também cultua Caboclos, além de Pretos-Velhos, Exus, Pombagiras, Marujos e Ciganos - ajudando a diversificar, através de um “complexo processo de trocas” entre as influências bantas, indígenas, católicas e espíritas (GARCIA, 2006, p. 50-56), e a difundir este repertório em *trânsito*.

⁸⁹ “o atabaque, por ser sagrado, o samba pode causar uma espécie de transe, que na verdade seria o transe da sua felicidade” (MACHADO, 2007)

⁹⁰ Candomblé onde predominam rituais em língua banto e onde o Samba de Caboclo é muito presente.

⁹¹ “pra vocês [pesquisadores]... o samba deriva do semba. E pra nós semba é uma coisa e samba é outra. Tem pessoas que se chamam samba. Eu mesmo tenho um filho que se chama Samba Narewá que quer dizer a dança da beleza. Semba pra nós é o ato de você encostar um umbigo no outro. Oxum é também chamada de Samba. Ela é chamada de Kisimbe, é chamada de Dandalunda e é chamada de Samba.” (MACHADO, 2007).

Alguns fatores possibilitam este *trânsito musical* entre Samba de Roda, Capoeira e Caboclos. Entre eles, Garcia (2006, p. 54) destaca a “tradicional formação métrica de quadras de sete versos com rimas no segundo e quarto versos, isto é, redondilha maior”, indicando a influência popular nas cantigas de Caboclo. Como já vimos, a forma estrófica, com solo e refrão, assim como a harmonia diatônica, o modalismo e o canto em terças paralelas são características sonoras da cultura musical de corrente “angolana” na Bahia, reforçadas pela influência da cultura musical portuguesa (KUBIK, 1979, p. 21-22).

A maioria das cantigas de Capoeira é construída com escalas de cinco e seis sons, do primeiro ao quinto ou do primeiro ao sexto graus da escala diatônica maior, sendo que este sexto grau aparece, na maior parte das vezes, abaixo da tônica. A condução melódica dá-se geralmente por graus conjuntos e saltos de terça. A utilização do sétimo grau da escala diatônica maior é pouco freqüente. Em raros casos é utilizado o modo mixolídio e a escala pentatônica (Mestre Traíra, 1963; Mestre Braga) e tetratônica, a mesma pentatônica omitindo um som (Mestre Pastinha).

Na Capoeira, as escalas heptatônicas, seja a diatônicas maior com sétimo grau natural, o modo mixolídio, ou a menor harmônica, aparecem em algumas cantigas adaptadas do repertório de Caboclo e de Samba de Roda (GARCIA, 2006, p. 119-120). Muitas vezes, estas melodias são modificadas e os textos são encaixados em melodias já existentes de cantigas de Capoeira nas escalas de cinco sons e hexatônicas mencionadas, gerando muitas cantigas com mesmo material melódico, ou com variações deste material.

O *Grupo Nzinga* vem procurando manter o fraseado rítmico-melódico das cantigas para Inquices e Caboclos que traz para a Capoeira do *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo*, o que faz com que não só os textos, mas também o material rítmico-melódico das cantigas de seu repertório venham tornando-se bastante diversificados. Tive oportunidade de escutar diversas cantigas de Caboclos na festa do Caboclo Tupi Açu, de Tata Mutá, em

janeiro de 2011, e suas melodias correspondiam às cantadas no *Nzinga*. Entre elas, escutei a cantiga “Bom Jesus de Maria”, “Dentro da minha capanga” e “Tindolelê” (♩ - 29), especialmente adaptadas pelos Mestres deste grupo ao repertório da Capoeira. O Caboclo Tupi Açú também puxou outras cantigas que hoje já compõem o cancionário da Capoeira, como “Vamos louvar *saraganga*”⁹², gravada por Mestre Moraes do *GCAP*, “Sabiá cantou”⁹³ e “A bananeira caiu”⁹⁴, entre outras.

Para tentar entender os limites e possibilidades das adaptações para geração de novas cantigas dentro do próprio Culto ao Caboclo, Garcia (2006) divide o repertório em “individual” e “coletivo”, dentro dos quais estão as “salvas”, “sambas”, “rezas” e “sotaque”, mostrando como as cantigas são relacionadas com os toques e com as funções litúrgicas:

O repertório individual de cada Caboclo constitui-se basicamente de salvas e da cantiga de fundamento. As salvas, com finalidades específicas, entre os quais os de apresentação, saudação da casa e das pessoas, e os de tomar a benção dos pais e mães-de-santo e dos ogãs e equedes (...) são sempre as primeiras a serem cantadas por eles nas cerimônias e os identificam. Representa o maior grupo de cantigas do repertório dos Caboclos e se multiplicam a cada dia.

As salvas de apresentação são sempre cantadas de joelhos aos pés dos atabaques em sinal de respeito aos instrumentos e a casa. O nome ou a categoria a que pertence o Caboclo, que a está puxando, é sempre mencionado na cantiga. As de saudação e as de tomar benção são cantadas enquanto eles desempenham essas funções (Ibid., p. 107).

⁹² Esta cantiga foi gravada por Mestre Moraes, que pronuncia “sarabanda” ao invés de “saraganga”.

⁹³ Na capoeira angola em geral: “Sabiá cantou/lá no pé da laranjeira/Sabiá cantou/Se cantou deixa cantar”. Na festa do Caboclo Tupiaçu, como samba: “Sabiá cantou/na ladeira miudinho/Sabiá cantou/na ladeira miudá” - o coro repete toda a quadra. As cantigas apresentam diferença de andamento, sendo o samba mais acelerado, leve diferença no contorno melódico do segundo e do quarto verso, mas mantém o mesmo desenho rítmico.

⁹⁴ “Meu facão bateu em baixo/A bananeira caiu”.

Neste repertório individual, as “salvas” e “cantigas de fundamento” apresentam melodias curtas, forma responsorial e repetitiva, e são acompanhadas pelo toque congo⁹⁵, quando são “salvas de apresentação” e, as demais, pelo congo ou barravento⁹⁶ (Ibid., p. 107-108).

Tanto nas reuniões e festas de Caboclo no *Ilê Axé Oni Ofelefé*, lideradas pelo Caboclo Itaicuru, de Pai Gilmar, quanto na festa do Caboclo Tupi Açú, todas as cantigas são iniciadas à *capella*, com os tambores tocando a partir da resposta do coro. Os tambores também cessam para que o Caboclo intercale os refrãos do coro com quadras de improviso. Porém, nas salvas de apresentação, saudação e benção, a parte cantada à *capella*, em que o Caboclo canta ajoelhado aos pés dos atabaques, são mais longas, com várias quadras seguidas, sem interferência de um refrão intercalado pelo coro.

No sentido ritual e funcional as ladainhas, além da presença de alguns trechos de texto e temáticas parecidos, assemelham-se às salvas e rezas, sendo que estas últimas são “lamentos, súplicas executadas *a capella* de forma bastante livre, de joelhos ou agachados, algumas com texto em português e outras em língua de origem banto e expressam emoções fortes” (Ibid., p. 115).

A ladainha - canto de entrada, reza em que o capoeirista narra histórias e estórias próprias ou do imaginário da Capoeira através de improvisos, fragmentos de cordel e cantigas de domínio público - é cantada com o acompanhamento instrumental da “bateria”, ou de parte dela, aos pés dos berimbaus. Pode ser também cantada pelo próprio tocador de berimbau.

O cantor encadeia várias quadras sem a interferência do coro, que cumprem funções diversas como a de apresentar o capoeirista, de saudar os donos da casa e de pedir

⁹⁵ Gã – padrão básico aditivo - 16 (6+10 ou 10+6) pulsações (x . . x . . x . . x . . x . .) (GARCIA, 2006, p. 80). A Orquestra de Berimbaus do Nzinga (NZINGA, 2003, faixa 32), executa este padrão rítmico com os berimbaus (♩ - 29).

⁹⁶ Gã – padrão básico 12 pulsações (x . x . x . x . x x x .). Este ritmo acompanha cantigas com matriz de 16 pulsações com mesma duração total, gerando o efeito hemiola – 6 : 4, ou 3 : 2 (GARCIA, 2006, p. 81).

licença “para vadiar”, de pedir proteção, de lamentar ou denunciar as mazelas do passado no cativoiro e as injustiças do presente, de relatar fatos históricos e lendas, de enviar mensagens e aconselhar, terminando sempre em uma chula (♩ - 30)⁹⁷ - louvação em forma responsorial a Deus, ao Mestre, à Capoeira, etc. O exemplo seguinte demonstra o padrão rítmico-melódico mais comum das chulas ou louvações:

♩ = 70
frase final ladainha

Oi jo-gando a Ca-po-ei - ra Qualquer di - a eu dou meu bote Ca-mará

5 louvação coro solista

Iê vi - va meu Deus! Iê vi - va meu Deus Ca-ma-rá Iê vi - va meu Mestre!

Figura 19: Transcrição Louvação (♩ - 31)

No repertório coletivo que acompanha as atividades rituais, também teremos, como explica Garcia (2006, p. 110-112), as “salvas de louvação”, “agradecimento” e “despedida”, puxadas geralmente pelos Caboclos e acompanhadas pelos toques congo ou barravento.

Existem ainda: “salvas para virada” (incorporação) dos Caboclos, puxadas pelos ogãs e acompanhadas pelo toque congo; três “salvas de entrada”, que os ogãs puxam para trazer os Caboclos de volta ao barracão, acompanhadas respectivamente pelos toques congo, barravento e samba; “salvas para comida” e “jurema”, acompanhadas pelo toque congo; “salvas de trabalho” – passes, curas e sacudimentos - e “salvas para o galo”, que sinalizam “o nascer do novo dia”, cantadas pelos Caboclos e acompanhadas pelos toques congo ou barravento (Ibid., 111-113).

⁹⁷ Chula (louvação) cantada por Mestre Poloca (NZINGA, 2003, faixa 18).

Outro grupo de cantigas é o de sambas. O Samba de Caboclo tem finalidade lúdica:

São em geral melodias curtas, rápidas, com o andamento sendo acelerado gradativamente, de acordo com o movimento dos Caboclos (Ibid., p. 113).

Acompanhados pelo toque do samba⁹⁸ nos tambores, e pelas palmas, o samba de Caboclo é dançado como no Samba de Roda, com um solista que através da umbigada ou outro gesto, chama outro para substituí-lo (Ibid., p. 113-114).

Os sambas podem ser ligados por quadras que intercalam o coro. O exemplo dado por Garcia é, inclusive, um refrão com texto utilizado em corrido de Capoeira – “Sai, sai, Catarina / Sai desse má vem vê Dalina” – embora o fraseado rítmico-melódico não coincida exatamente. Uma das quadras registradas por Garcia que intercala este refrão foi registrada por Ruth Landes (2002), em 1938, numa roda de Capoeira na feira, com o famoso Querido-de-Deus: “Eu tava no pé da cruz / fazendo minha oração / quando chega Catarina / feito a pintura do cão” (Ibid., p. 114-115).

As cantigas de sotaque, geralmente parte do repertório coletivo, puxadas pelos Caboclos, são críticas ou recados direcionados aos assistentes e às pessoas da casa, podem ser acompanhadas por qualquer dos toques e são mais raramente cantadas, demonstrando o poder de onipresença do Caboclo e sua sinceridade (Ibid., p. 116-117).

Muitos sambas migram para o repertório dos Erês (entidades infantis, que ocasionam um transe intermediário entre o estado normal e o transe de divindades africanas nas filhas-de-santo), tornando-se, por seu caráter lúdico, cantigas de sotaque, provocação e desafio. Alguns sambas de Caboclo também são entoados em certos momentos para o Orixá Exu (Ibid., p. 60-66). Os sambas e as cantigas de sotaque dos Caboclos foram bastante

⁹⁸ Gã - padrão rítmico de 16 pulsações, aditivo (7+9 ou 9+7), igual ao do toque cabula – (x . x x . x . x . x . x . x x .) (GARCIA, 2006, p. 82-83, 113-114).

assimilados pela Capoeira, pois, além da ludicidade do jogo, é função básica dos corridos e ladainhas dar recados, comentar e aconselhar os jogadores e participantes da roda.

Um dos textos de cantiga de sotaque apresentados por Garcia (2006, p. 67) coincide com texto trazido do Culto ao Caboclo para a roda de Capoeira pelo Mestre Boca do Rio como ladainha. O Mestre, em aula de canto e instrumento para o *Grupo Zimba*, em fevereiro de 2011, destacou a necessidade de se ter cuidado ao cantar uma ladainha ao pé do berimbau, porque elas podem ser “sotaques”, com duplo sentido, e provocar o outro jogador. Ele citou como exemplo as quadras desta ladainha: “Quem pensa que o céu é perto / As nuvens que qué pega / Os anjos estão sorrindo / Da queda que vai leva / Quem pensa que cavalo é boi / Cavalo não é boi não / O boi entra no açougue / Cavalo não entra não” (Ibid., p. 117).

Uma das cantigas de Caboclo que os Mestres do *Grupo Nzinga* adaptaram ao repertório da Capoeira, também coincide com uma cantiga registrada por Garcia (2006, p. 118) em sua pesquisa, embora a versão rítmico-melódica desta seja um pouco diferente da cantada no *Nzinga* e no *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo*, a qual apresenta a mesma escala menor harmônica, mas com o sétimo grau omitido, o que demonstra as variações das cantigas de casa para casa:

Figura 20: Transcrição cantiga de Caboclo – “Dentro da minha Capanga” (♩ - 29) (♩ - 32)

As cantigas e Caboclos são vistas pelas pessoas do Candomblé como trazidas de “Aruanda” pelos Caboclos, e não como composições, no sentido ocidental do termo. Os ogãs

não são considerados músicos e o aparecimento de novas cantigas por variações, adaptações, empréstimos e adições, está relacionado “com a função mágica e religiosa” (GARCIA, s/d, p.119).

A improvisação, a adaptação de melodia e texto e a criação de paródias, no Samba de Roda, também enriquecem melódica, rítmica e poeticamente os sambas (SANDRONI, 2006, p. 128-130; Döring, 2004, p. 74). Portanto, os processos de geração de repertório nos Sambas de Roda, na Capoeira e no Culto ao Caboco guardam semelhanças nas estratégias de criação e recriação musical, permanecendo algumas diferenças no âmbito conceitual, como por exemplo, o fato de que no Culto ao Caboclo não são os indivíduos que criam e adaptam, mas os próprios Caboclos. Esta concepção mágica da origem das cantigas, no entanto, não está ausente do universo da Capoeira, mas coexiste com a concepção da manipulação arbitrária do material musical pelos indivíduos.

No Culto ao Caboclo, as variações melódicas e adaptações de novos textos a um mesmo material melódico dão-se sempre entre cantigas acompanhadas pelo mesmo toque, como demonstrou Garcia (2006, p. 141-142). A autora observou que este processo acontece desde o empréstimo das melodias das cantigas do Candomblé de Nação Angola para o culto aos Caboclos. As cantigas emprestadas da Nação Angola vêm sempre compor o grupo das “salvas” dos Caboclos que, por sua vez, é o grupo em que as cantigas geram mais versões. Esta regra de associação entre toque e cantiga não vale para as cantigas de sotaque, que são acompanhadas por vários toques.

Já a Capoeira Angola vem adaptando as cantigas de Caboclo e Samba de Roda sempre para o ritmo da capoeira nos atabaques, pandeiros, reco-reco e agogô, e principalmente para o toque de angola aos berimbaus, por ser este o mais utilizado, muitas vezes sobrepondo seus textos às melodias de outros corridos já consagrados na Capoeira, emprestando apenas uma quadra, ou um refrão, ou trechos, expressões e termos, tantos das

salvas e rezas, quanto das cantigas de sotaques e dos sambas. Este material musical pode ser adaptado às ladainhas ou aos corridos. As funções das cantigas também são modificadas. Por exemplo, um samba que não seja sotaque no Culto ao Caboclo pode tomar a conotação de desafio na Capoeira.

Este *trânsito musical* e simbólico também se faz perceber na dança. Sobre a relação entre música e dança nos rituais para os Caboclos, Lody (1977, p. 4) explica:

as cantigas e danças servem de elementos propiciatórios que colocarão os adeptos em contato com os seus Caboclos ou Encantados, que vêm participar das festas, contando seus feitos e puxando as melodias de sua predileção. Os Caboclos cantam publicamente e conversam com a assistência; geralmente são alegres e sambam animadamente, mostrando suas habilidades, e verdadeiros desafios são realizados pelo ato de sambar, e os Caboclos, de acordo com suas habilidades de dançarinos, realizam passos, volteios e gingados diversos.

A atitude e o gestual dos Caboclos podem ser percebidos na Capoeira através das variações de ginga, das reverências ao pé do berimbau, da expressão que o capoeirista dá aos movimentos como, por exemplo, num “giro de preparação em pé”, no qual realiza uma volta andando em torno de si. É comum que o capoeirista o faça cambaleando, como se estivesse sendo “tomado” pelo Caboclo⁹⁹. Mas os golpes da Capoeira também estão presentes no repertório gestual dos Caboclos.

O Caboclo Tupi Açu, ao puxar os sambas e as cantigas de sotaque em sua festa, convidava os presentes para sambar, desferindo golpes como cabeçadas e rasteiras quando o convidado deslocava-se do seu lugar. Nesta festa, o *Grupo Nzinga* foi convidado a fazer uma roda de Capoeira, que aconteceu no momento em que o Caboclo foi colocar seus trajes rituais.

Em outra ocasião, presenciei o Inquice Mutá Lambo, de Tata Mutá, conhecido pela comunidade do terreiro como muito brincalhão, durante sua festa em 2009, aplicar um

⁹⁹ Assistir ao vídeo ao vídeo “Nzinga Capoeira Angola 2007”, no link <http://www.youtube.com/watch?v=1WCmKCpAp60>, ou no DVD anexado a este trabalho, na faixa 7, onde o Mestre Boca do Rio, do Grupo de Capoeira Angola Zimba, joga com o treinel Manoel, do mesmo grupo, em uma roda no Grupo Nzinga de Capoeira Angola.

golpe desequilibrante, isto é, uma rasteira, em um dos meninos da capoeira do *Grupo Nzinga*, enquanto dançava com eles. É importante destacar que o próprio Tata Mutá já treinou Capoeira quando mais jovem e o gestual desta forma expressiva faz parte de seu repertório de movimentos.

As trocas simbólicas entre a Capoeira, o Samba de Roda, o Culto ao Caboclo e o Candomblé são contínuas, dinâmicas e férteis. As cantigas e outros símbolos sempre tomam nova conotação dentro da roda de Capoeira, a depender do que se passa no momento da roda, no jogo, nas relações sociais em curso na comunidade da Capoeira, a depender também da formação cultural, da motivação política e da vivência religiosa de quem as utiliza.



Figura 21: Roda do Grupo Nzinga, no Rio Vermelho, nov. 2009. Mestre Poloca no Gunga. Xicarangoma Rafael no médio, Mestra Cristina ao pé do berimbau.

5. CAPOEIRA ANGOLA, MÚSICA E RELIGIÃO

5.1 TRANSE E TRÂNSITO MUSICAL NA CAPOEIRA ANGOLA

Não há como dissociar essas duas vertentes – o faz de conta e o transe – da mandinga, nem separar, na malandragem, as más intenções daquilo que é simplesmente um jogo, porque é justamente a diferenciação entre as aparências e uma outra instância do ser, supostamente mais verdadeira ou consciente, que tende a ser abolida na performance corporal do angoleiro (ZONZOM, 2006, p. 87).

Na Capoeira Angola, além das implicações do *trânsito musical* para a construção e expressão da identidade e pertencimento dos grupos e sujeitos, ele também é motivado pela fé, colocando novamente em discussão os limites entre sagrado e profano para os olhos de quem vê, os ouvidos de quem escuta e a sensibilidade de quem vivencia. Procuramos aqui avaliar a possível atuação das cantigas religiosas de Candomblé e Caboclo adaptadas à Capoeira Angola sobre o “transe ritual” do capoeirista, tendo como parâmetro comparativo o “transe de possessão” das religiões afro-brasileiras.

O “transe” ou “incorporação” de divindades africanas (Inquices, Orixás, Voduns) e entidades brasileiras (encantados ou Caboclos) é uma das principais formas de manifestação do divino no Candomblé e no Culto ao Caboclo. No universo da Capoeira Angola e no que se escreve sobre ela não é incomum o uso de expressões como “iniciação do capoeirista”, “transe capoeirano” e “axé da roda”, e referências à espiritualidade e à religiosidade “afro-brasileiras” são incontáveis em sua música e corporeidade.

A música é, cumpridos os pressupostos extramusicais (iniciação, obrigações, sacrifícios, oferendas, preceitos religiosos), fator desencadeador de tal “transe” durante os rituais religiosos do Candomblé e do Culto ao Caboclo. Estes rituais delimitam espaço, tempo

e código de comunicação. Eles são pautados na articulação de linguagens não-verbais, as quais acionam outras formas de sentir, pensar e expressar, o que possibilita, em si, a vivência de um “estado de consciência alterado” em relação ao cotidiano, mesmo sem que o participante esteja “possuído” por divindades e entidades.

A cultura negra ancestral é “incorporada” no cotidiano e nos rituais que congregam passado e presente através da memória representada na dança, nos movimentos, na música, na narrativa mítico-histórica. O transe é o momento do ritual no qual esta identidade herdada “toma” de forma radical os corpos dos fiéis.

Existem diferenças nos estados de consciência entre os rituais e dentro de um mesmo ritual. O grau ou tipo de transe é diferente no Candomblé e no Culto ao Caboclo, dependendo das características das divindades ou entidades incorporadas, da pré-disposição e da idade-de-santo da pessoa que as incorpora e da função litúrgica exercida pelo sujeito. O transe da Capoeira depende da formação cultural, do tempo-de-capoeira, das habilidades pessoais e da “linhagem” ou “escola” de Capoeira, a qual determinará o estilo de jogo, as nuances musicais e estabelecerá as normas de comportamento na roda.

O transe – tanto na Capoeira, quanto no Candomblé e no Culto ao Caboclo - faz com que o sujeito dissolva-se no coletivo e ainda transcenda suas aparentes limitações pessoais, aproximando-se das possibilidades sobrenaturais das divindades, entidades e heróis lendários, quando os representa ou incorpora nos rituais. O sujeito, em transe no Candomblé, repete coreografias que representam os mitos das divindades - os atos -, aprendidas em estado normal ou de transe. Na Capoeira, o sujeito utiliza um vocabulário, uma gramática de movimentos, uma estética e uma ética para improvisar, aprendido durante treinos e rodas.

Os processos de aprendizado têm momentos bem marcados, como a iniciação no Candomblé – representando a morte e o renascimento do sujeito – aliados a aprendizados graduais no cotidiano religioso. A Capoeira angola não tem um ritual de passagem bem

marcado como a iniciação religiosa, e o aprendizado é gradativo. A Capoeira regional tem este rito de passagem, o “batizado”, que inclusive é uma designação usada no Culto ao Caboclo.

A música é fator desencadeador do estado de transe no Candomblé, no Culto ao Caboclo e na Capoeira, guardando muitas características em comum nestes rituais: circularidade - da textura responsorial e repetitiva das cantigas e do seu encadeamento ininterrupto durante horas; ritualização de seu uso - com certo grau de resistência à mudança; e sistema de afinação “natural” dos instrumentos. Esta música pode ser considerada dentro da ampla categoria “música modal”.

Procuramos aqui, além de descrever o transe na Capoeira em comparação ao transe no Candomblé e no Culto ao Caboclo, analisar sua eficácia cultural e supracultural como desencadeadora do transe, para chegar à avaliação da atuação dos elementos musicais em trânsito entre o Candomblé, o Culto ao Caboclo e a Capoeira, principalmente na forma de cantigas, sobre o transe dos capoeiristas durante a roda.

5.1.1. Transe

Jorge Luiz Teixeira Silva (2007, p. 57) faz uma retrospectiva dos “estudos ‘mórbidos’ do transe” por médicos, legistas e psiquiatras, para os quais seu diagnóstico era sempre o de “enfermidade mental”. Nina Rodrigues definiu o transe como sonambulismo e histeria e Arthur Ramos como sobrevivência hereditária de estágios primitivos do desenvolvimento humano (Ibid., p. 73, 81). Só a partir da década de 1940 é que começariam a ser abandonadas tais definições do transe como patologia.

Angela Lühning (1990, p. 92) demonstra que só a partir da década de 1940 o transe deixou de ser descrito como patologia, histeria e distúrbio mental, quando Herskovits e

Bastide o enxergaram como um fenômeno sociológico e como “reflexo condicionado” (Ibid., p. 91, 93), que a autora desdobrou para “comportamento aprendido”.

Roger Bastide (2001, p. 46) tratou o “transe de possessão” como um “fenômeno normal”, sendo “para certas civilizações como as da África negra, imposto pelo meio e constituindo uma espécie de adaptação social a certos ideais coletivos”. O autor (Ibid., p. 189, 238) constatou que os modelos míticos que regulam o transe fazem-se presentes em toda a cultura, nos gestos dos deuses repetidos no comportamento cotidiano. A incorporação das características do Orixá à personalidade do indivíduo e a expectativa do grupo religioso em relação ao seu comportamento relacionam-se aos processos de construção de identidade.

Lühning (1990, p. 92) percebeu que o fenômeno do transe é bastante diversificado, dependendo tanto “do respectivo caráter do *orixá*” quanto “do condicionamento, ou seja, do processo de aprendizado” do sujeito. Este aprendizado dá-se tanto em “estado de transe” quanto em “estado normal de consciência”, e o desenvolvimento das competências para dançar e se expressar dependem da habilidade de cada pessoa (Ibid., p. 93).

Bastide (2001, p. 191, 49) referiu-se ao transe como tendo certo “caráter teatral”, ao mesmo tempo em que o descreveu como um “estado de completa inconsciência”, o que a princípio parece contraditório. Já Angela Lühning (1990, p. 83-84) acatou o ponto de vista êmico de que durante as cantigas de xirê as filhas “representam os orixás” com “movimentos ritualmente determinados” e, durante as de fundamento, são os próprios Orixás que se mostram através delas. O seguinte trecho ajuda a esclarecer os limites entre a representação e a incorporação das divindades, entidades e espíritos:

um ser humano nunca dança como um *orixá*, cujos movimentos – e força expressiva – por seu respectivo caráter e correspondente educação – ultrapassam em muito o que uma pessoa pode [ou quer] fazer (...) um *orixá* proporciona e provoca muito mais emoção, enquanto que a dança das *filhas*, durante o *xirê*, é sentida apenas como um pálido reflexo daquilo que o *Orixá* é capaz (Ibid., p. 84).

O primeiro estudo publicado, inteiramente dedicado à relação entre música e transe, é *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*, de Gilbert Rouget (1985), escrito a partir de suas próprias pesquisas de campo, de meados do século XX em diante - nos cultos de possessão dos povos da República do Benin (antes cultos do Daomé), berço do Vodum haitiano, dos cultos afro-cubanos e afro-brasileiros -, e de ampla revisão bibliográfica de estudos etnográficos realizados em diversos lugares do mundo por vários estudiosos.

O autor, que tratou das manifestações externas (e não subjetivas) do fenômeno, demonstrou que apesar do transe ser quase universal, foi mais amplamente relatado nos povos “objetos” da etnografia. A etnografia, sob o fenômeno denominado transe, relatou fatos amplamente variados e complexos que fogem de qualquer explicação única. A eficácia da música sobre o desencadear do transe seria, para Rouget (1985), uma relação sempre variável. A música agiria mais pelo seu papel na socialização - também variável de uma sociedade para outra - do que por algum poder mágico inerente a si. Quanto à universalidade do fenômeno, O autor (1985, p. 3) entende o transe como “uma disposição psicofisiológica inata na natureza humana, embora, é claro, desenvolvida em variados graus em indivíduos diferentes”.

Rouget (1985) faz uma diferenciação entre êxtase e transe e - dentro da categoria transe - entre o transe que gera música e o que é gerado por ela - respectivamente, o transe xamânico e o transe de possessão. Uma diferença entre estes estados de consciência seria o grau de controle do sujeito sobre eles, o que determinaria uma relação passiva ou ativa deste sujeito com a música.

Os estudos de Nilse Davanço Rizzi (1997) atualizam e localizam tal classificação, abordando também o transe do caboclo nos candomblés e umbandas brasileiras, que acabam por criar novas categorias. A possessão por estas entidades brasileiras são desencadeadas também pela utilização da música, tocadas e cantadas por quem não incorpora, mas, após a

incorporação, os próprios caboclos passam também a se comunicarem através da música, puxando suas cantigas.

Nilse Davanço Rizzi (1997) definiu o transe como um estado momentâneo e passageiro “em que se evidenciam modificações psicofisiológicas, num contexto ritual religioso”, com alterações corporais e da consciência (Ibid., p. 80). A autora adotou as seguintes diferenciações do fenômeno: “transe de possessão com diálogo” e “sem diálogo”, “transe de inspiração” e “transe mediúnico”.

O “transe de possessão sem diálogo” verbal seria o ideal do Candomblé, e “com diálogo”, da Umbanda, onde – acrescentamos - se encaixaria também o transe do Culto ao Caboclo. No “transe de possessão” a divindade, a entidade ou espírito “desce” até o sujeito, que o “incorpora”, permanecendo semiconsciente ou inconsciente e tendo alterada sua personalidade, sentidos, comportamento, percepção e memória (Ibid. p. 83-89).

Raymundo Heraldo Maués (2003) constatou que, na prática, existem observações e relatos de estados muito variados de consciência durante o transe, existindo relatos de transe sem perda de consciência (MAUÉS, 2003).

O “transe mediúnico” do kardecismo ficaria no meio do caminho entre a “subida” da pessoa à divindade e a “descida” desta à pessoa, a qual se torna mediador, estabelecendo uma comunicação com o espírito de forma consciente e conservando parte de sua personalidade (RIZZI, 1997, p. 87). O êxtase também foi comumente descrito como uma “saída de si”, uma “viagem”, como no caso dos xamãs, enquanto o transe como a “descida” de uma divindade ou espírito até a pessoa (MAUÉS, 2003).

Nas igrejas pentecostais e movimentos carismáticos ocorre o chamado “transe de inspiração” - como o da glossolalia, quando o fiel fala em línguas antigas ou desconhecidas sem nunca as ter aprendido, tornando-se porta-voz da divindade, mas conservando sua

personalidade - e o “transe de possessão” por espíritos considerados demoníacos, evocados para serem exorcizados (Ibid., p. 90).

Rizzi (Ibid., p. 94) constatou que para brasileiros dos seguimentos sociais médio e popular, de forma geral, “a idéia imediata de transe refere-se à sua forma mais espetacular”, com “dificuldades de observar transes que não tenham aspectos exteriores marcantes”. Para Maués (2003) o desencadeamento do transe religioso parece ter sido sempre associado à agitação, ruído e superestimulação sensorial, enquanto o do êxtase religioso, à imobilidade, silêncio e solidão.

Maués (2003) nos apresenta os estados de transe como técnicas corporais milenares, presentes em diversas religiões, na qual o corpo é percebido como instrumento da alma. Ele destaca que o êxtase, o transe e a possessão, apresentam graus variáveis de controle por parte dos sujeitos nestes estados, assim como por parte das religiões, as quais os ritualizam através de iniciações e condicionamentos. Disto tem dependido sua apreensão como fenômeno benéfico ou maléfico, e sua conseqüente aceitação ou rejeição, sobretudo nas religiões dualistas como as cristãs, nas quais o êxtase é considerado uma forma positiva de manifestação divina e a possessão, uma manifestação demoníaca. No candomblé a predisposição ao transe de possessão também deve ser controlada, isto é, restringida a determinados lugares e situações, dentro do contexto ritual (LÜHNING, 1990, p. 92).

Um dos poucos estudos sobre o transe na Capoeira é o de Mestre Decânio, médico que foi discípulo de Capoeira de Mestre Bimba. Este transe, para Decânio (2002, p. 5), é próximo ao dos Orixás, mas com menor grau de inconsciência, já que o estado de alerta e autopreservação involuntários, no nível do automatismo e da consciência vígil, são conservados na Capoeira. Decânio (2002, p. 26) acredita que o estado de alerta do capoeirista não é oposto à inconsciência do transe do Orixá, e parece considerar consciência e inconsciência num contínuo gradual. Ele define a Capoeira como um “sistema de defesa

pessoal fundamentalmente involuntário, inconsciente, reflexo, automático”, que leva à memorização de um repertório de soluções (Ibid., p. 26).

Decânio (2002, p. 20) defende que o transe na Capoeira tanto depende de um comportamento culturalmente aprendido, como é também um fenômeno universal de sintonia entre processos mentais e música, podendo conduzir qualquer sujeito a movimentar-se de acordo com o que seria uma “capoeira abstrata”, essencial, “que abrange a fonte etérea dos movimentos, os paradigmas de jogos, os arquétipos” (Ibid., p. 22). Outra característica do “transe capoeirano” seria o diálogo inconsciente e subconsciente entre os participantes da roda, o que se exacerba durante os jogos (Ibid., p. 29).

Quanto às alterações sensoriais e perceptivas, Decânio (2002, p. 30) aponta para o uso da visão periférica do capoeirista, a qual lhe permite visualizar a aura energética do outro jogador, tendo relação com o estado de consciência do transe na roda:

A possibilidade de antever a intenção do adversário é uma vantagem adicional do uso da visão periférica, uma vez que os fenômenos mentais acarretam modificações da aura, que podem deste modo serem percebidos inconscientemente pelo capoeirista, desencadeando instantaneamente os movimentos de esquiva, defesa ou contra-ataques (Ibid., p. 30).

Além da utilização da visão periférica, destacamos que o capoeirista inverte o olhar em vários graus durante o jogo, quando realiza movimentos de cabeça para baixo e de lado, ampliando bastante o uso deste sentido.

A prática continuada da Capoeira faz com que o capoeirista torne-se cada vez mais integralmente presente no momento da roda, em qualquer das posições em que se encontre – seja tocando, cantando, jogando, ou executando duas destas funções simultaneamente -, e deixe de ceder à evasão racionalizadora¹⁰⁰. Inserido no contexto ritual

¹⁰⁰ Racionalismo é tomado aqui como pensamento “puramente especulativo”, que observa o mundo exclusivamente através da razão, a despeito de outras formas de pensar e agir, como a intuição, a vontade e a sensibilidade. Um “intelectualismo”, ainda que baseado em dados empíricos (FERREIRA, 2004).

que delimita tempo, espaço e códigos de comunicação, subvertendo o uso corriqueiro dos sentidos, são ativadas novas formas de perceber, pensar e comunicar, não pautadas na verbalização.

A consciência corporal e o entendimento lúdico do jogo na Capoeira Angola são mais importantes que o desenvolvimento da força ou da flexibilidade e, uma vez adquiridos, não são esquecidos - são sempre reincorporados pelo capoeirista no momento da roda. É experiência bastante compartilhada na Capoeira que, a despeito de treino contínuo e “bom” condicionamento físico, muitos capoeiristas podem desempenhar muito bem e serem mesmo geniais na roda, acontecendo também o contrário – muitos capoeiristas treinando continuamente e com “bom” preparo físico ficarem aquém das expectativas.

O que desencadeia esta “incorporação” é a “energia” ou “axé da roda”, isto é, sua fluência, a qual depende sobremaneira de seu aspecto musical. Assim, o desempenho do capoeirista na roda pode ser tão impressionante quanto o das filhas e filhos-de-santo em “transe de possessão” nos Candomblés, as quais podem dançar de forma aparentemente acima de suas possibilidades em estado normal de consciência, aproximando-se dos poderes sobrenaturais dos deuses.

5.1.2. Transe e música: o particular e o universal

Ficou claro para Roger Bastide (p. 34-36, 182, 192) que no Candomblé “Não há transe sem tambores”, assim como “nenhum transe místico se realizaria dentro do Candomblé” sem a realização do *padê* de Exu, já que os tambores são tão sagrados quanto ele.

Não é, todavia, Exu o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são (...) os

instrumentos apresentam algo de divino, que impedem que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio das músicas fazem baixar os deuses na carne dos fiéis (...) Os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também ‘dançados’, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos (Ibid., p.34-36).

Bastide (2001) atribui a eficácia musical para desencadear o transe à existência de um *leitmotiv*¹⁰¹ para o repertório de cada Orixá (Ibid., p. 36, 49). Angela Lühning (1990, p. 95), no entanto, em análise pormenorizada de estruturas melódicas de cantigas associadas a toques de Candomblé concluiu que “Não existe um leitmotiv para o repertório de cada Orixá (seja rítmico, melódico ou harmônico)”, como sugeriu Bastide.

Na Capoeira Angola, as cantigas são predominantemente acompanhadas pelo toque de angola ao berimbau. Aos motivos melódicos são adaptados textos diferentes, não existindo um só *leitmotiv* para esta ou aquela “energia” que se queira alcançar, embora alguns toques de berimbau e cantigas sejam restritos a determinadas situações.

São as cantigas de rum ou fundamento - executadas na segunda parte das festas públicas de Candomblé, veiculando lições míticas e durante as quais o atabaque rum coordena os movimentos do Orixá - que desencadeiam o transe no Candomblé, a partir de uma série de fatores musicais que as tornam eficazes: o número de repetições, suas relações com os toques de fundamento, aceleração no andamento, aumento de duração e aumento na expressividade e dramaticidade do seu conteúdo emocional (LÜHNING, 1990, p. 80-81, 84-87).

Lühning (1990, p. 87-90) concluiu que “a música é utilizada de forma intencional, para chamar o *Orixá* e assim desencadear o *estado de santo*”, sendo eficiente “principalmente quando – ou talvez apenas quando – as condições extra-musicais estejam preenchidas”.

¹⁰¹ Termo utilizado para designar temas rítmicos, melódicos ou harmônicos recorrentes na obra de Wagner.

Alguns dos principais fatores extramusicais a serem preenchidos são a feitura ou iniciação e os sacrifícios rituais (Ibid., p. 86).

Sonia Chada Garcia (2006, p. 55) demonstrou que as mesmas cantigas, recebendo ou não tratamento musical diferente, geram transe inconsciente no Culto ao Caboclo e semiconsciente na Umbanda. No Culto ao Caboclo o transe desencadeado por cantigas específicas depende de pressupostos não-musicais como a iniciação no Candomblé, o batismo no Culto ao Caboclo e sacrifícios rituais, não estritamente necessários na Umbanda. No Culto ao Caboclo, a dança em roda em sentido anti-horário, como no Culto aos Orixás, é substituída durante o transe por uma maior liberdade de expressão individual dos Caboclos (Ibid., p. 55).

O repertório dos Caboclos (2006, p. 60) é também utilizado durante um estado intermediário e mais leve de transe, o dos Erês, entidades infantis, e nas festas de Exu. Em ambos os casos as cantigas, sobretudo os sambas, ganham conotação lúdica, de diversão e sotaque (provocação, desafio). Este processo é observado também na Capoeira, que utiliza as músicas de Caboclo num contexto sacro-profano segundo a cosmogonia afro-brasileira.

Decânio (2002, p. 22) acredita que o transe na Capoeira é desencadeado pelo efeito mântico de seu ritmo - que afirma ser o *toque ijexá* - e de seus cânticos, gerando um campo energético que leva seus praticantes a um “estado modificado de consciência” e à dissolução de si no conjunto da roda. Decânio destaca o papel da orquestra da Capoeira Angola, como concebida por Mestre Pastinha, como especialmente “arreatadora”, isto é, desencadeadora do “transe capoeirano” (DECÂNIO *apud* ABIB, 2004, p. 149).

Para o autor (DECÂNIO, 2002, p. 5), o estado alterado de consciência e dos sentimentos (humor) na Capoeira decorre das vibrações musicais e mentais em sintonia no cérebro, à semelhança do fenômeno de ressonância de harmônicos nos instrumentos musicais. No Candomblé aconteceria algo semelhante, fazendo emergir “tipos fundamentais de

comportamento humanos” - os Orixás - independentemente de raça, cultura e religião (Ibid., p. 7, 22).

José Miguel Wisnik (1989, p. 19) demonstra como “o complexo corpo/mente é um medidor” de frequências que medeia a relação das pessoas com o universo sonoro e musical através de “certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos”: o pulso sanguíneo, o andar, a respiração, o humor. A “duração de presença”, *ritmo alfa* ou *ritmo (ou pulso) cerebral* é uma unidade de tempo que podemos contar mentalmente sem subdividir e varia de pessoa para pessoa, servindo de parâmetro à interpretação dos outros ritmos, determinando nosso tempo relativo, mediando nossa relação com o ambiente e condicionando as percepções - qualquer evento rítmico que entre nesta faixa de frequência, por exemplo, pode interferir nos mecanismos de atenção (Ibid., p. 19, 22).

A sintonia entre processos mentais e música conduziria o sujeito a uma “capoeira abstrata” (DECÂNIO, 2002, p. 22), ou seja, a uma linguagem essencial e primária. É pertinente mostrar como esta ideia sobre a “Capoeira abstrata”, que não depende apenas do comportamento aprendido culturalmente, é articulada também para a música, por Blacking (1995, p. 240):

Quando a gramática musical coincide com a gramática particular do corpo de alguém, a ressonância cognitiva pode ser sentida e apreendida em parte por conta da experiência social. Mas quando a gramática musical coincide com o biograma ‘musical’ do corpo humano, no sentido mais geral, ressonância cognitiva pode ser sentida e apreendida a despeito das experiências sociais.¹⁰²

Como fenômeno de comunicação não-verbal, este processo de ressonância musical independe da cultura, apesar de poder associar sentimentos aprendidos culturalmente. Uma “proto-música” e uma “proto-dança”, como a capacidade de ritualizar ações no tempo e

¹⁰² *When the grammar of music coincides with the grammar of a particular person's body, cognitive resonance can be felt and apprehended partly because of learned social experience. But when the grammar of music coincides with the "musical" biogrammar of the human body, in the most general sense, cognitive resonance can be felt and apprehended regardless of specific social experiences.*

no espaço, teriam precedido o desenvolvimento da comunicação verbal que trouxe outros processos de pensamento e a argumentação. A música e a dança como comunicação humana perderam espaço para a praticidade da linguagem verbal no cotidiano, assim como foram influenciadas por sua lógica, mas ainda “preenchem falhas na comunicação e entendimento” na vida social (Ibid., p. 242).

Para Blacking (1995, p. 239), podemos atribuir sentido imediato a qualquer música sem ter que aprender previamente sua gramática - como acontece com a linguagem verbal. A atribuição de sentido imediato à música se daria através de uma ressonância cognitiva supracultural, que prevê modos de pensamento semelhantes em culturas diferentes. Mas ao mesmo tempo, as pessoas tendem a perceber e interpretar os signos musicais “com referência a suas experiências de diferentes sistemas culturais, assim como de acordo com variações de personalidade individual”¹⁰³ (Ibid. p. 229).

5.1.3. A Música modal na Capoeira Angola

À medida que os movimentos se amoldavam à música, eles se movimentavam numa seqüência lenta, como de sonho, que mais parecia uma dança do que uma luta (...) as canções rituais rolavam (...) Daí a pouco os berimbaus choramingavam uma invocação para nova rodada (LANDES, 2002, p. 153).

A música da Capoeira, do Candomblé e do Culto ao Caboclo têm características semelhantes às do conceito amplo de “música modal” apresentado por Wisnik (1989): ritualização do uso das escalas ou modos, circularidade rítmico-melódica e resistência à mudança. Parece existir relação entre estas características e seu uso para desencadear o transe.

Os sons das escalas ou modos são eleitos pelas culturas dentro de uma infinidade de possibilidades, a partir de um conhecimento intuitivo do fenômeno acústico da série

¹⁰³ *with reference to their experiences of different cultural systems, as well as according to variations in individual personality.*

harmônica (WISNIK, 1989). A escala diatônica maior é a mais utilizada na Capoeira e, embora seja um paradigma do sistema tonal, a forma com que é utilizada na Capoeira, no Candomblé de Angola e no Culto ao Caboclo lhe dá características modais. Na Capoeira predominam as escalas de quatro, cinco ou seis sons baseadas na escala diatônica maior, quase sempre com a omissão do sétimo grau, sendo que o mixolídio também é utilizado e, mais raramente, a escala pentatônica.

A partir de uma das alturas fornecidas por um dos três berimbaus, geralmente o de sonoridade mais intensa ou mais grave - em suas afinações “naturais”, não-temperadas -, é estabelecido um centro modal que pode até mesmo permanecer durante toda a roda, de duas a três horas a fio, se os berimbaus não forem trocados, com todas as cantigas girando em torno deste eixo, sendo que muitas delas constituem-se em variações do mesmo material melódico com textos diferentes.

Na “música modal” as estruturas rítmico-melódicas são circulares e recorrente, repetidas indefinidamente num processo de fase e defasagem, girando em torno de um eixo, ou tônica, no caso dos motivos melódicos, e de um pulso fortemente definido, no caso das figuras rítmicas assimétricas. Isto produz a experiência de um tempo circular, “de um não-tempo ou de um tempo virtual, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum” (WISNIK, 1989).

Sobre um pulso fortemente definido, marcado pelos pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, sobrepõe-se o toque assimétrico dos berimbaus e os textos das cantigas de Capoeira sobre frases rítmico-melódicas contramétricas. O capoeirista fica imerso durante duas ou mais horas ininterruptas nesta sonoridade musical. O canto responsorial e os padrões rítmicos dos instrumentos são repetidos durante toda a roda e, mesmo com a constante alternância de cantigas, seus fraseados rítmico-melódicos são encadeados facilmente pela semelhança.

A duração das cantigas também é de se levar em conta para avaliar o estado de consciência em que o capoeirista atua. Na Capoeira Angola, embora as cantigas possam durar apenas 30 segundos, é mais comum que sejam repetidas por 3 a 15 minutos, podendo chegar a 30 minutos, tempo este que pode ser a duração de um só jogo no centro da roda. O capoeirista passa a maior parte da roda cantando em intervalos regulares, respondendo o coro, o que faz com que a roda literalmente “respire” como um todo.

Todos estes elementos repetem-se indefinidamente, como um mantra. O participante sente esta pulsação rítmica como a música do andar e do respirar, refletida na ginga, que induz ao movimento constante, circular, em harmonia com o todo da roda.

A “música modal”, pela recorrência e uso, fica impregnada da cultura e ganha “acentos étnicos típicos”, carregados de qualidade semântica, dinâmica, mimética e ética (WISNIK, 1989, p. 74-75). O ethos de um modo, para os gregos, teria a “capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito” (WISNIK, 1989). A manutenção da tradição e da estrutura social são características culturais reproduzidas no microcosmo sonoro da “música modal”.

O uso do repertório musical do Candomblé e do Culto ao Caboclo como desencadeador do transe é consagrado culturalmente. A música na religião ou na Capoeira é um evento produzido pelo e para o coletivo, unificando a roda na própria estrutura solista-coro, fazendo-a pulsar como um todo, infundindo, através dos textos, toques e motivos rítmico-melódicos, ânimo à movimentação dos capoeiristas.

5.1.4. Transe e trânsito musical na Capoeira Angola

No *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, observei que quando são cantadas cantigas de Candomblé de Nação Angola para Inquices em línguas banto e cantigas de Caboclo em português, a expectativa geral de interação entre música e jogo aumenta e os

jogadores procuram correspondê-la dando o melhor de si, sobretudo quando é sabido que o jogador no centro da roda é filho da divindade ou entidade homenageada pela cantiga. No entanto, nem sempre se percebe uma mudança efetiva no desempenho ou sintonia no jogo e na roda nestes momentos.

Segundo Mestra Janja (2010), há que se levar em conta a “energia” com que se canta uma cantiga para um Inquice. Se Roji - Roxi ou Nkosi - tem natureza guerreira e Matamba, uma qualidade de Kaiongo, é ligada ao fogo, aos raios, ventos e tempestades, é necessário que suas cantigas sejam executadas de forma coerente a estas características em termos de andamento, tonalidade, timbre e interpretação, não podendo ser “puxadas” de forma “fria”, “morta”, “pra baixo”, ou em momentos não propícios a energias destes Inquices, como, por exemplo, quando se deseja acalmar um jogo.

Alguns dos membros do *Nzinga* afirmaram que estas cantigas causam-lhes inspiração, paixão, força, emoção, remetendo-os à religiosidade afro-brasileira, ampliando os significados atribuídos à roda e para além dela. Para eles, estes sentimentos não são desencadeados exclusivamente pelas cantigas de Inquices e Caboclos, mas por qualquer cantiga de Capoeira, já que esta já está intrinsecamente ligada à religiosidade afro-brasileira. O efeito simbólico e desencadeador de sentimentos destas cantigas de Inquices e Caboclos parece, para estas pessoas, depender de outros fatores, como o desempenho da “bateria” e o momento específico em que são cantadas.

Em geral, as pessoas não conhecem os significados de todas as cantigas religiosas em línguas africanas, embora os Mestres do *Grupo Nzinga*, membros do Candomblé, expliquem o sentido e pertinência das cantigas religiosas à capoeira ao grupo quando as adaptam à capoeira. Mesmo no Candomblé, não há tradução literal para todas as cantigas, mas o entendimento de seus sentidos e dos momentos em que se pode ou não cantá-las. As pessoas do grupo acreditam que os significados de tais cantigas podem ser apreendidos para além de

seus textos. Posso inferir que o conjunto da cantiga – língua, melodia, ritmo, timbre vocal, intensidade - remete simbolicamente à espiritualidade, ao Candomblé e à África, em detrimento do significado específico de cada texto.

Uma cantiga de Caboclo - em português do Brasil, com algumas palavras em línguas banto, expressões, termos, versos e metáforas corriqueiras no seu linguajar – quando cantada na Capoeira pode adquirir diversos significados, a depender da formação cultural dos sujeitos. A cantiga a seguir, cantada tanto no Samba de Roda quanto na Capoeira, tem significado que alude ao transe religioso nas religiões “afro-brasileiras”:

Casa Nova
Cantiga de capoeira

♩ = ~80

solista

A-ve Ma-ri-a Meu Deus! Nunca vi casa nova ca-í solista Nunca vi casa nova ca-í

7 coro

Eu já vi ca-sa ve-lha ca-í A-ve Ma-ri-a Meu Deus! Nun-ca vi ca-sa no-va ca-í

Figura 22: Transcrição cantiga de Caboclo e Capoeira – “Ave Maria meu Deus”; “Casa Nova” (♩ - 27, 28).

Esta cantiga foi citada por Mestra Janja (2010) para explicar a polissemia de

músicas que estão relacionadas com sotaques que podem parecer de provocação pra quem é de fora. Que tem muita música de Candomblé que as pessoas tomam como se fosse provocação do mundo masculino (...) as pessoas usam aquilo pra linguagem da Capoeira, quando na realidade você tá cantando pro santo daquela pessoa pra ele se manifestar. Cair é isso, cair no santo. (...) Aí aparece um malhadão, entrou na roda, botou uma pessoa menorzinha aí, né? Ou aparece uma pessoa mais velha, uma pessoa mais nova, etc. (...) as pessoas dão aquela leitura, dão aquela conotação... O bacana é poder saber que essas pessoas podem voltar a reencontrar essa música também dentro do Candomblé e perceber que lá dentro cair é uma graça.

A constatação de Mestre Janja de que as cantigas de Caboclo são muitas vezes interpretadas de formas diferentes a depender da formação cultural do capoeirista, gerando comportamentos condizentes com tais interpretações na roda, não exclui sua crença no poder místico exercido por tais cantigas no âmbito da Capoeira, para além da formação cultural e da vontade dos sujeitos que as cantam, como é o caso da cantiga “Pisada do Caboclo”, comentada por ela:

tem coisa que escapa do nosso controle e se escapa é porque não é pra ser controlada, né? (...) uma canção específica de Caboclo e a letra é só isso aí. Ela vai sendo acrescida de outros [versos]... as crianças fazem isso, eu chego fora do Brasil, muita gente faz isso. Aí é o próprio Caboclo que tá se encarregando de permitir isso aí, se ele não permitisse ninguém cantava.

Pisada do Caboclo
Cantiga de caboclo e capoeira

solista

Coi-sa bo-ni-ta a pi-sa-da do ca-boclo Coi-sa bo-ni-ta a pi-sa-da do ca-

solista

bo-c'E-le pi-sa na ter-ra de um la-do pro ou-t'E-le pi-sa na ter-ra no rast-ro do

coro

outro Coi-sa bo-ni-ta a pi-sa-da do ca-boclo Coi-sa bo-ni-ta a pi-sa-da do ca

Figura 23: Transcrição cantiga de Caboclo e Capoeira “Pisada do Caboclo” (♩ - 33).

O mesmo acontece com as seguintes expressões, fazendo referência ao mar, ao marinheiro ou marujo e pedindo proteção à Rainha do Mar ou Mãe Janaína, ligadas às divindades africanas como Dandalunga ou Iemanjá. O perigo da canoa em que se navega virar ou afundar é expresso por versos como “não deixa meu barco virar” e “a canoa virou, marinheiro”, entre outros.

Embora estes versos tenham relação com a presença real e simbólica do mar na vida dos Capoeiristas, desde a Diáspora através do Atlântico, com a África deixada do outro

lado, até o seu perfil predominante do início do século XIX a meados do século XX, como trabalhadores portuários, das docas, estivadores e marítimos, é inegável sua conotação religiosa, pois na década de 1930, tais versos já estavam na boca de ogãs ou Marujos incorporados. Os versos apresentados fundem, portanto, muitos significados, condensando de forma sucinta história, cultura e crença.

O apelo às divindades e entidades para que a canoa não vire, no verso “Marinheiro aguenta o leme / Não deixa o barco virar”, registrado por Edison Carneiro (1950, p. 135) em uma festa religiosa de um Candomblé de Caboclo realizada num barco para a entrega do presente de Mãe Janaína, na Cidade da Bahia, em 1938, tinha um duplo sentido, pois o ogã que o entoava queria permanecer “acordado”: “Não me deixe cair em transe”. Muitas das cantigas que falam da maré que sobe ou desce, que enche ou vaza, estão fazendo alusão ao grau de energia, ou “axé” da roda, percebida pela sintonia e desempenho geral.

No *Grupo Nzinga*, uma variação de cantigas com esta temática, cuja autoria ou adaptação Mestre Janja atribui a Mestre João Grande, é bastante utilizada na roda:

Não deixa o meu barco virar
Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, ago. 2010

♩ = ~80
solista

Minha Mãe Janaína Rainha Serei-a do mar Por favor Não deix'o meu barc' vi-

6 solista coro

rar Por fa - vor Não deixa vi-rar Por fa vor Não deixa vi-rar Por fa - vor Não deix'o meu barc' vi-

Coda

1 2

12 solista

rar Por fa - vor Não deix'o meu barc' vi-rar Por fa - rar Mi-nha Mãe Ja - na

Figura 24: Transcrição cantiga de Capoeira “Não deixa o meu barco virar” (♩ - 34).

Esta música tem mais uma estrofe que pode ser intercalada pelo solista - “O vento vai chegando / Maré vai balançando / o mar ta me chamando / querendo me levar” – que expressa bem esta possibilidade de encantamento iminente.

Em agosto de 2010 estive em mais uma das rodas semanais do Nzinga, que acontecem toda sexta-feira, a partir das 19 horas. Num dado momento, diversos corridos que fazem alusão ao mar e à divindade relacionada a ele nas religiões afro-brasileiras começaram a ser cantados. Um homem adentrou o espaço e parou em frente ao altar de Iemanjá que o grupo mantém ao lado direito da porta, fazendo reverências e “dando gincá”, expressão esta utilizada nos Candomblés para o movimento corporal dos filhos e filhas-de-santo quando em transe: joelhos flexionados, tronco pendendo para frente, mãos apoiadas nas pernas, tremor dos ombros e cabeça balançando levemente, bastante solta sobre o pescoço. Ele mantinha os olhos abertos. Depois de um bom tempo em frente ao altar, dançando discretamente, andou até os bancos destinados aos visitantes, em frente à roda, reverenciou-a e sentou-se, apreciando com declarada simpatia. No final da roda, Mestra Janja e outros membros do grupo cumprimentaram-no cordialmente, pois ele algumas vezes aparece para assistir às rodas. O homem parecia não estar mais em transe.

5.1.5 Conclusões Provisórias

Segundo a definição do transe na Capoeira apresentada aqui, este seria o estado inconsciente de alerta do capoeirista, no qual o reflexo instintivo de autopreservação recorreria, no momento do jogo, ao repertório técnico condicionado ou aprendido, o que aconteceria no nível do automatismo e seria desencadeado pela sintonia entre frequências musicais e do cérebro humano, fenômeno este que poderia levar qualquer sujeito à compreensão e a jogar uma “proto-capoeira” como uma linguagem primária humana.

A partir de minhas possibilidades como praticante de Capoeira Angola, eu acredito ter podido chegar a algumas conclusões provisórias, próprias e/ou compartilhadas com a de alguns estudiosos e com parte do universo da Capoeira sobre o assunto.

O transe na Capoeira Angola me parece um estado alterado de consciência - desencadeado também em outros rituais da cultura afro-brasileira, religiosos ou não - decorrente da própria limitação de espaço e de tempo, e da subversão na hierarquia do uso cotidiano das linguagens e dos sentidos, que tais rituais propiciam.

Assim, rompe-se a hegemonia da racionalização, da comunicação verbal e do uso convencional de sentidos como a visão e a audição, em favor de outros paradigmas de percepção, pensamento e comunicação, que priorizam o corporal, o musical, o lúdico, o intuitivo e o subjetivo. Todos os participantes de uma roda de Capoeira estariam neste estado de transe, em maior ou menor grau, a depender da pré-disposição, do tempo de Capoeira e da posição em que o capoeirista se encontra na roda – tocando, cantando e jogando.

O transe no Candomblé, no Culto ao Caboclo e na Capoeira parece apresentar graus de consciência diferentes e também concepções “nativas” diferentes. São raros os relatos de incorporação na Capoeira, o que pode ser decorrente tanto da não verbalização de tal experiência por capoeiristas como da concepção de transe como manifestação mais extrema, condizente com a concepção religiosa da “incorporação” de algo externo, que sintoniza com algo interno à pessoa, e que está condicionada à iniciação, sacrifícios, preceitos e sacralização dos instrumentos musicais, associação de determinadas cantigas a determinados toques, pressupostos não comumente preenchidos na Capoeira.

O capoeirista, embora diluído no coletivo, não perde totalmente a consciência de si e do entorno, nem perde a memória. No entanto, às vezes encadeia movimentos de forma tão automática que não se lembra como aplicou determinados golpes ou sofreu outros. Comportamentos inconscientes também vêm à tona na roda de Capoeira em decorrência da

imprevisibilidade dialógica do jogo, ao qual é preciso responder de forma instantânea e física. A comunicação no jogo se dá através da decodificação da linguagem corporal e, quiçá, das “auras” dos capoeiristas. Já no Candomblé e no Culto ao Caboclo existe uma movimentação mais previsível na representação e incorporação dos mitos e danças dos Inquices e Orixás, sem a possibilidade, via de regra, de ser atacado e ter de se defender.

O transe do Caboclo nos Cultos prevê o diálogo verbal com os fiéis, o qual é estabelecido dentro de um código de comunicação previsto. Os Caboclos cantam suas próprias cantigas e dançam, interagindo com os outros Caboclos através de desafios lúdicos de cantigas e passos, durante os sambas. Acredito que este tipo de transe seja intermediário entre o transe da Capoeira e dos Orixás, os quais não dialogam, verbal ou corporalmente entre si ou com os fiéis, a não ser em poucos momentos, através de alguns gestos de reverência, benção e abraços. Nos limites tênues entre representação e incorporação, o capoeirista, ao pé do berimbau, “encarna” personagens que muito se assemelham aos Caboclos, na forma de dançar e se expressar. O próprio jogo de Capoeira é um desafio, como é o diálogo entre os Caboclos.

A música no Candomblé, no Culto ao Caboclo e na Capoeira, pela sua circularidade, ritualização e consagração de uso, tem influência desencadeadora do “transe ritual”, seja por motivos culturais ou pela característica universal de sintonia entre frequências sonoras e cerebrais, o que engloba a música vista como linguagem primária universal.

A polissemia que as cantigas religiosas de Caboclos adquirem no universo da Capoeira faz com que sua origem passe muitas vezes despercebida, por serem cantadas em português, e levam a dois conceitos que coexistem no universo atual da Capoeira: 1) elas podem “potencializar”, em quem conhece seu significado religioso, a influência da música sobre o “transe ritual” e a “energia” ou “axé” na roda, a depender da qualidade da bateria e da

forma de cantar; e 2) elas agem independentemente do significado que se lhe atribua ou da vontade dos sujeitos, em decorrência do poder místico das próprias entidades.

A interpretação das cantigas religiosas para Inquices cantadas na Capoeira já não é tão polissêmica, pois mesmo que não se conheça o significado exato de cada texto em línguas banto, não paira dúvida sobre sua procedência religiosa africana, fato este que, em si, já delimita seu significado. Afora isto, valem as mesmas questões sobre a eficácia das cantigas de Caboclo.

Se abrirmos o leque das definições de transe para abranger todas as nuances do estado alterado de consciência que o caracteriza, assim como o leque das definições do que seja religioso e profano, então poderemos falar de um “transe ritual” do capoeirista na roda e no jogo de Capoeira, assim como de uma “incorporação” da ancestralidade afro-brasileira, na qual os sujeitos podem mesmo perder o controle objetivo e individualizado de si, pois “tomados” pelos conceitos, comportamentos e expressões rituais de seus ancestrais.

5.2. INQUICES, CABOCLOS, SANTOS CATÓLICOS: DEUS E O DIABO NA MÚSICA DA CAPOEIRA

Diolino Pereira de Brito (2007, p. 15), Mestre de Capoeira, em sua tese de doutorado *A capoeira de braços para o ar: um estudo da capoeira gospel no ABC Paulista*, procura demonstrar os aspectos espirituais e religiosos especificamente afro-brasileiros da Capoeira, como uma “arte de origem essencialmente negra”, para entender quais destes

aspectos vêm motivando a cooptação da Capoeira Contemporânea¹⁰⁴ pelas igrejas neopentecostais.

Rosângela Araújo (2004, p. 22), Mestre de Capoeira Angola do *Grupo Nzinga*, assinala a impossibilidade de negar o vínculo entre a Capoeira e as “religiões de matrizes africanas (...), sobretudo o Candomblé das nações Angola e Caboclo” já que “à exceção das músicas compostas na atualidade, seus cantos são os mesmos *pontos* encontrados nas festas religiosas destas *nações*”. Como capoeirista, Mestre Janja (ARAÚJO, 2004, p. 33) reconhece que está “no falar” do universo musical da Capoeira Angola a melhor forma de expressão desta arte.

Brito (2007, p. 4) também destaca a centralidade da música e da oralidade na Capoeira, sobretudo para se perceber sua espiritualidade e narrativa mítico-histórica:

nesta esfera é que se percebem sinais contundentes de seus traços e vínculos com o religioso, sendo a *música uma forma viva de pensamento* (...) Por intermédio dos cânticos torna-se possível entender parte do que o negro capoeirista passou em “tempos de luta”.

Segundo Brito (2007), a música desempenha papel igualmente central na evangelização através da Capoeira. Para alcançar o objetivo almejado, os textos tradicionais das cantigas são substituídos por textos evangélicos, numa estratégia para invisibilizar a narrativa mítico-histórica, a trajetória e a cosmogonia em comum entre a Capoeira e as religiões de matrizes africanas no Brasil, veiculadas pelas cantigas.

O discurso evangélico pentecostal costuma associar a capoeira a uma cultura afro demoníaca, mas, a partir de mudanças em suas músicas e nomenclatura, passaram a aceitar a capoeira e aproveitá-la como meio de evangelização (Ibid., p. 1).

Os textos evangélicos para as cantigas de capoeira atribuem, geralmente, o mérito da libertação da escravidão a Deus e a Jesus Cristo - os verdadeiros salvadores do povo negro,

¹⁰⁴ Vertente de Capoeira cujos praticantes e Mestres afirmam ser uma mistura das vertentes Regional e Angola.

outrora e contemporaneamente, tanto no Brasil quanto no continente africano -, e não à coragem e resistência dos negros escravos ao cativo (Ibid., p. 145). É comum, também, a citação de trechos bíblicos e o relato de embates no jogo da Capoeira entre o capoeirista de Cristo e oponentes de outras religiões (Ibid.).

De 57 textos de cantigas transcritas por Brito (2007, p. 144 -169) a partir de CDs de Capoeira *Gospel*, o autor aponta para 14 como derivadas de cantigas tradicionais de Capoeira. No entanto, é perceptível que a maioria dos textos das cantigas de Capoeira *Gospel* apresenta expressões e termos utilizados nos textos das cantigas tradicionais, além de apresentar as mesmas formas musicais e poéticas e motivos rítmico-melódicos semelhantes¹⁰⁵.

A cantiga “Paraná ê”, por exemplo, é muito utilizada na Capoeira, seja Angola, Regional ou Contemporânea. Neste caso ocorreu a substituição parcial do texto do solista (geralmente improvisado com colagens de quadras ou versos consagrados no repertório tradicional da Capoeira, do Culto ao Caboclo e dos ditos populares), e o refrão respondido pelo coro foi mantido:

Paranauê, paranauê, Paraná / Jesus Cristo é o senhor Paraná / Jesus Cristo é o salvador Paraná / Nós somos brasileiro Paraná / Filho de Deus criador Paraná / Vou dizer paranauê Paraná / Vou dizer em nome do senhor Paraná / O senhor é nossa bandeira Paraná / O senhor da minha Igreja Paraná / O senhor da minha confissão Paraná (Ibid., p. 148-149).

O mesmo processo ocorreu com as seguintes cantigas, tradicionalmente cantadas nas rodas de Angola e Regional, adaptada à Capoeira *Gospel*:

Adeus, Adeus boa viagem / Eu voltarei / Adeus, a Deus boa viagem / Eu vou com Deus / Boa viagem / Ele é o caminho / Boa viagem ele é a salvação / Boa viagem / Ele é a glória / Boa viagem / ele é o caminho / Boa viagem / Ele é a verdade / Boa viagem / É vida ele é o

¹⁰⁵ Embora Brito (2007) não tenha apresentado transcrições rítmico-melódicas, estive em uma apresentação de Capoeira Evangélica em 2009 no encerramento do ano na Creche da UFBA e era apenas prestando atenção nos textos que se percebia a diferença entre as cantigas tradicionais e as evangélicas que estavam sendo cantadas.

poderoso / Boa viagem / A salvação, boa viagem / O espírito / Boa viagem / O mestre boa viagem / AMÉM! AMÉM! (Ibid., p. 150).

Ai, ai, Aidê, meu Jesus Cristo eu cantei pra você / Ai, ai, Aidê, o jogo de angola é bonito de ver / Angola eu não te esqueço / Você está no meu coração / Eu nasci em 75 ano da tua libertação / Mas uma coisa me entristece / Vejo irmão matando irmão / Vou orar a Jesus Cristo / Só ele tem a solução, câmara (Ibid., p. 159).

No seguinte exemplo, foi utilizado, na cantiga de Capoeira *Gospel*, um refrão em que se usa um termo impregnado de significado pela cultura musical afro-brasileira de cunho ritual: “Busca o dendê/ Busca o dendê/ Busca o dendê pregador/ Busca o dendê” (Ibid., p. 161).

A temática do dendê é muito utilizada no repertório das cantigas tradicionais de Capoeira e de Caboclos. O azeite de dendê é amplamente utilizado nas religiões afro-brasileiras e permeia também a história das trocas comerciais entre o Brasil e o continente africano. Édison Carneiro (1964, p. 145), em *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*, destaca a conotação religiosa do termo, que era usado pelos próprios Caboclos, nos Candomblés de Caboclo, ao afirmarem sua origem, ou pelas pessoas ao qualificá-los. Segundo a observação de Carneiro (1964, p. 145), em contraste com os Caboclos que “têm *mironga*”, romantizados segundo a literatura nacionalista indianistas, os Caboclos que “têm dendê” são os próprios negros sob a roupagem do índio convencional, e “se dizem naturais de Aruanda, a região mágica em que se transformou a capital de Angola”.

Na Capoeira são muitas as cantigas que usam o termo dendê para elogiar o desempenho do jogador, seu entendimento refinado do jogo. Esta competência, segundo as cantigas, parece emanar, na concepção dos capoeiristas, da ancestralidade e da tradição, sendo uma condição espiritual do capoeirista, como no trecho “tem dendê, tem dendê / angoleiro tem dendê!”. O seguinte trecho de cantiga de Capoeira ressalta a tarefa tecnicamente difícil e especializada de se tirar o azeite de dendê, num jogo de desafio de pergunta e resposta entre

coro e solista, como metáfora para a capacidade de se fazer um bom jogo, com “fundamento”, “mandingado”: “Oi! Dendê, você não tira! / you tirar dendê!” (♩ - 35). Esta cantiga foi gravada por Mestre Roberval (faixa 5).

No texto da seguinte ladainha, seguida de louvação e início de um corrido, sabemos que a forma poética e melódica são as mesmas da Capoeira não-*Gospel*:

Jesus / Esse nome tem poder/ Quando eu entro na roda/ Peço pra me proteger/ Oi, no calvário/ ele foi crucificado/ Com estacas e espinhos, seu sangue foi derramado/ Mas tudo isso não foi fato em vão, pois através de sua vida/ Nos ofereceu a salvação/ Iê! Viva meu Deus, câmara!/ Iê! O Criador, câmara!/ Iê! Viva Jesus, câmara/ Iê! Ressucito, câmara!/ Iê! Pra nos salvar, câmara!/ Iê! Dá volta ao mundo, câmara!/ Ai, ai, Aidê.../ Puxa a rede pescador... (BRITO, 2007, p. 162).

É bom lembrar que as ladainhas são construídas sobre, basicamente, três ou quatro frases rítmico-melódicas que vão sofrendo pequenas variações, e as louvações têm uma frase fixa para o solista e outra para o coro, também com pequenas variações. A própria interjeição *Iêh*, alongada antes de entoar uma ladainha e curta para finalizar a roda de capoeira, tem suas possíveis origens, para Decânio (1996, p. 92 *apud* SOUSA, 1998, p. 78), na saudação Oguniêê (Ogum “dono do mundo”), dos Candomblés de Nação Ketu, onde iêê seria derivado iourubá Ayiê (mundo) ou Ye (mãe) (Mãe Cici *apud* SOUSA, 1998, p. 78).

Interessante, ainda, é constatar que alguns “pré-conceitos” dos capoeiristas *Gospel* coincidem com os dos capoeiristas não-*Gospel*, como no caso da desqualificação da mulher nas cantigas de Capoeira, que só há uma década começa a ser questionada efetiva e sistematicamente, como o faz o *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, ao evitar os textos sexistas e machistas de muitas cantigas tradicionais, modificando-os ou substituindo. A seguir um trecho do texto de uma cantiga evangélica, com a temática da “mulher”, transcrito por Brito (2007, p. 158):

Oi Maria que vai e que vem/ Oi Maria que vem e que vai/ Maria que vai com as outras/ A Deus não satisfaz/ Só Deus poderá livrar/ Só

Deus poderá restaurar/ É linguaruda. É trambiqueira/ Grita mais que
homem na feira/ Mente mais que satanás/ Só Deus poderá livrar/ Só
Deus poderá salvar/ A vida de tanta Maria perdida no mundo está.

Maria Jose Somerlate Barbosa (2005 p. 87), em *Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras*, demonstra como a música da capoeira é uma espécie de cartilha ética e moral das regras do jogo, além de expressar parâmetros estéticos da cultura musical. A ladainha, por exemplo, é o canto de abertura da roda, sua própria designação já sinaliza seu caráter solene, de reza, durante a qual se veiculam narrativas mítico-históricas da Capoeira, reivindicando-se sua propriedade cultural e se pede proteção divina. Na ladainha

se exalta a condição cultural dos ancestrais como detentores do saber e da criação da modalidade. (...) Tal sentimento de gratidão aparece nos cânticos específicos, nas rodas e em todas as esferas onde o capoeirista atua, ele reza e pede proteção aos antepassados, e ou, a Deus (BRITO, 2007, p. 15).

Embora seja difícil precisar, para todas as cantigas de Capoeira, a origem no repertório religioso afro-brasileiro, um bom número delas foi adaptado no todo ou em parte do repertório dos Caboclos, cuja principal característica é a inventividade através de adaptações, variações e recriações (GARCIA, 2006), apresentando diferenças significativas de uma casa de Candomblé para outra.

5.2.1. Capoeira: prática musical inclusiva

Mesmo substituindo os textos, os evangélicos acabam utilizando um processo de geração de repertório bem próprio, embora não exclusivo, da cultura musical “afro-brasileira” de cunho ritual. Na Capoeira, muitas cantigas são trazidas *ipsis litteris* do culto aos Caboclos e às divindades africanas, outras apenas fazem referência a eles, tendo sido geradas na própria Capoeira.

Ainda, novos textos são adaptados às melodias religiosas, ou novas melodias aos seus textos. Exemplo recente deste processo é um corrido de Mestre Poloca do *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, em Salvador (♩ - 21). Ele adaptou um novo texto em português, incluindo termos como “mandinga” e “Angola”, a uma cantiga para o Inquice Katendê, do *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo*:

Katende
Festa de Kitembo - Casa dos Olhos de Tempo - ago. 2010
 grafia do texto segundo Tata Mutá Imê, melodia baseada na execução de Tata Obaraê

♩ = -90
 coro



Ka - ten - dê ó - ia mu - ni - kwa - ra Ka - ten - dê ó - ia mu - ni - kwa -
 - ra Óia a - ê oi a - ê ó - ia mi - ni - kwa - ra Óia a - ê oi a - ê ó - ia mi - ni - kwa - ra

Figura 25: Transcrição cantiga para Inquice “Katendê Óia Munikwara” - Tata Mutá Imê (♩ - 22).

Mandinga de Angola
Treino de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 3 mar. 2010
 Solista: Mestre Poloca

♩ = -80
 coro



O - lha ê man - din - ga de An - go - la O - lha ê man --din --ga de An - go -
 - la Que - ro vê man - din - ga de An - go - la Que - ro vê man - din - ga de An - go - la

Figura 26: Transcrição cantiga de Capoeira “Mandinga de Angola” - Mestre Poloca (♩ - 21).

Textos de cantigas de Caboclo – de “sotaque” (desafio ou insinuação) e de procissão de entrega do presente da Mãe-d’Água, da casa de Mãe Sabina, e de festa de Cosme e Damião - foram transcritas por Ruth Landes (2002, p. 171-173, 218-223, 236) e por

Oiá Matamba
 Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010
 Solista: Iolanda

♩ = 80

coro

O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka - ju zin-guê

7 solista

ô_ O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka - ju zin-guê

14 coro

O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba kikaku-ru-ka - ju zin-guê ô_

Figura 28: Transcrição cantiga para Inquice – O iá Matamba – Iolanda do Nzinga (♩ - 23).

Muitos trechos de cantigas referem-se ao catolicismo popular, embora algumas vezes de forma ambígua quanto ao alcance da devoção cristã do capoeirista: “Valha-me Deus Senhor São Bento / Vou jogar meu barravento”; “Bom Jesus da Lapa ê / Bom Jesus da Lapa á”; “Santa Maria Mãe de Deus / Fui na Igreja (não) me confessei”; “Santo Antônio é protetor (ou completou)” / (A) Da barquinha de Noé”; “Maior é Deus / Pequeno sou eu”; “Quem pode mais / É Deus do Céu”; “Eu fiz pelo sinal / Da Santa Cruz”; entre muitas outras.

Em uma visita à feira, em 1938, na capital da Bahia, Landes (2002, p. 149-154) transcreveu diversos textos de cantigas de Capoeira onde jogava o famoso Querido-de-Deus. Além de termos como Aruanda – significando uma terra mítica na África, e que poderia ser comparado ao Orum, dos ioruba – a autora registrou também os termos “mandinga”, “oração”, “dia santo”, “Corpo-de-Deus” e “missa”. Versos “zombeteiros” com referências ao diabo – “cão” - e ao calendário religioso católico, de 1938, na Cidade da Bahia, são cantados ainda hoje: “Tava no pé da Cruz / fazendo a minha oração / quando chega Catarino / feito a pintura do Cão. / E ê, Aruandê!” e “Amanhã é dia santo, / dia de Corpo-de-Deus, / Quem tem roupa vai na missa, / quem não tem faz como eu” (LANDES, 2002, p. 153-154; CARNEIRO,

1981, p. 212). Valendo-se sempre da linguagem figurada, os textos das cantigas de capoeira necessitam de contextualização para que suas ambiguidades sejam compreendidas.

A imbricação ou transversalidade temática, seja do texto, do fraseado rítmico melódico, ou da forma, orienta o encadeamento das cantigas por relações metonímicas nas rodas de capoeira. Com a melodia abaixo são cantadas as seguintes cantigas de caboclo na capoeira – acompanhadas no culto ao caboclo pelo “samba de cabula”, em andamento mais acelerado: “Panha lá vaqueiro! / Panha jaleco de couro” (♩ - 36)¹⁰⁶; “Pau rolô, caiu! / Lá na mata ninguém viu!”; “Por favor Pingo de Ouro! / Por favor não me bote no chão!” (♩ - 37)¹⁰⁷; “Laço o boi vaqueiro! / Vaqueiro laça teu gado!”. A cantiga “Pingo de Ouro” ganha partes mais curtas para solista e coro e células rítmicas mais subdivididas – (colcheia / colcheia) → (semicolcheia / colcheia / semicolcheia); (semínima) → (semicolcheia / colcheia pontuada):



Figura 29: Transcrição de melodia de cantiga de Caboclo.

As seguintes cantigas de candomblé de Angola e capoeira, respectivamente, também guardam semelhanças no contorno rítmico-melódico. A primeira é acompanhada pelo toque “congo” e a segunda pelo toque de “angola”. Ambas as cantigas apresentam amplitude de uma oitava, mesma forma – AB -, assim como textura coral responsorial. O fraseado rítmico da melodia é praticamente igual, enquanto o contorno melódico é parecido, com alguns saltos intervalares iguais nas mesmas posições:

¹⁰⁶ Mestre Moraes (2003, faixa 9).

¹⁰⁷ Mestre João Pequeno (2001, faixa 13); Mestre Poloca (NZINGA, 2003, faixa 25).

registro na publicação *Cantigas de Umbanda e Candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades* (GASPAR, 2008, p. 72):

Lá lá i lá i lá
Trecho de cantiga de capoeira

The musical notation is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two staves. The first staff is labeled 'solista' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The second staff is labeled 'coro' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The lyrics are: Oi lá i lá i lá Ô lê lê Lá lá i lá i lá Ô lê lê Oi lá i lá i

Figura 32: Transcrição cantiga de Capoeira “Lá lá í lá i lá” (♩ - 41) (♩ - 42).¹⁰⁹

Oi lá lá í
Cantiga de capoeira

The musical notation is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two staves. The first staff is labeled 'solista' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The second staff is labeled 'coro' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The tempo marking is ♩ = ~80. The lyrics are: Oi lá lá i Lá lá i Lá lá i Lá lá i lá

Figura 33: Transcrição de cantiga de Capoeira “Oi lá lá í” (♩ - 43).¹¹⁰

Lá lá i lá lá i lá
Cantiga de capoeira

The musical notation is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two staves. The first staff is labeled 'solista' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The second staff is labeled 'coro' and contains the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The tempo marking is ♩ = ~80. The lyrics are: Oi lá lá i Lá lá i lá lá i lá Oi lá lá i lá lá i Lá lá i lá Oi lá i lá lá i lá Oi lá i Lá lá i lá

Figura 34: Transcrição de cantiga de Capoeira “Lá lá i lá lá i lá” (♩ - 44).

¹⁰⁹ Mestre Pastinha (1969/s/d, faixa 3), cantiga “La-Lain-Lai-la”.

¹¹⁰ Mestre Poloca (NZINGA, 2003, faixa 19), cantiga “Ô l ala í”.

Édison Carneiro (1950), em *Antologia do negro brasileiro*, traz alguns dados sobre os cultos malês, entre eles sobre suas rezas, chamadas “*salah*”, cuja primeira, de madrugada, é “*açubá*” ou “*assoubá*”, e a segunda, ao meio-dia, “*Ai-lá*” ou “*Allasari*”: “Na *salah* pública, o *leman* reza, em nome de todos, o *bissimilai* (*bissimi Allah*, “em nome de Deus” e é freqüente a expressão: ***Lá-i-lá***, *i-la-lau*, *mamalú-araçu-lu-lai*” (CARNEIRO, 1950, p. 314-315).

Segundo Édison Carneiro (1981, p. 71-72), em *Religiões Negras: notas de etnografia religiosa; Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*, o culto malê, dos negros maometanos – malês ou muçulmis na Bahia, e alufás no Rio - veio por intermédio dos negros mandes (mandingas) que o transmitiram para os haussás – já influenciados indiretamente por eles na África - e para os nagôs partidários do Islã. O termo malê significava negro instruído. Carneiro (1981, p. 71-72) escreve que “Nos começos do século XIX, os malês tinham tanta ascendência sobre a população escrava que conseguiram levanta-la em armas contra a opressão dos senhores, ensangüentando as ruas da bela Cidade da Bahia” durante a Revolta dos Malês, em 1935, tendo este grupo desaparecido por conta da reação governamental a este levante.

Já Sousa (1998, p. 77), além de destacar a origem portuguesa da cantiga [o que, lembramos, não descarta a possibilidade de influência islâmica, devido à ocupação moura na Península Ibérica durante séculos], oferece esta cantiga como exemplo passível de comparação com as “voltas”, cantigas de candomblé “onde uma frase ou ideia musical remete o coro a outra idéia ou frase musical já conhecida”.

Sobre a religião dos malês, o termo “mandinga”, e pequenos sacos contendo trechos do Alcorão copiados em papel, usados para proteção, Carneiro (1981, p. 71-72) informa que

O culto male, impregnado de forte influência maometana, não se confundiu com nenhum outro culto negro. (...) Mas o islamismo dos

malês não era, nem podia ser, puro. Estreitos laços o prendiam às práticas fetichistas dos demais negros importados para o Brasil. Os mandes (*mandingas*), por meio dos quais o culto malê veio para aqui, eram conhecidos como grandes feiticeiros, e como tal temidos, - estando mesmo incorporada ao dialeto brasileiro a palavra *mandinga* (por que eram conhecidos entre os negros), no sentido de feitiço, *despacho*, coisa-feita etc. Não podendo trazer consigo, como os árabes do deserto, um fio da barba do Profeta, os negros malês, na Bahia, tinham entretanto os seus talismãs, - trechos das *suratas* do Alcorão copiados em pedaços de papel e metidos num pequeno saco, pendurado ao pescoço. Mesclado ao hábito católico dos escapulários e ao hábito banto dos *iteques*, nota-se ainda hoje a influência male no hábito dos negros de trazerem ao pescoço orações milagrosas contra a mordida da cobra, contra bala, etc.

Daniela Buono Calainho (2008, p. 89, 96), em *A Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime*, afirma que os “negros da Guiné integravam o grupo dos *mandingas*” ou “malinkês, povo habitante do vale do Níger, no reino de Mali, em torno do século XIII, e que tinha por hábito o uso de amuletos pendurados ao pescoço”. O termo *mandinga* era muito usado pelos inquisidores do Santo Ofício “que os associavam explicitamente a feiticeiros”:

Na Guiné portuguesa, o termo *jambacosse* ou *jabacosse* era utilizado no século XVI por grupos como os jalofos, *mandingas* e *cassanges*, designando adivinhadores e mágicos em geral, evocadores de espíritos dos antepassados, curandeiros e confeccionadores de amuletos. Corresponde ao *quimbanda* angolano, embora genericamente os feiticeiros de Angola fossem chamados de *ganga* ou *n’ganga*. (Ibid., p. 99).

A crença religiosa na “*mandinga*”, no “*mandingueiro*”, exalta o poder da magia na Capoeira, sendo que “O capoeirista por si só é muito supersticioso” (BRITO, 2007, p. 17-18).

Para Pedro Abib (2004, p. 140)

mandinga designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário, preparando-o para um ataque certeiro, quanto também uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o *Axé*, a energia vital e cósmica para as religiões afro-brasileiras

Mandinga e mandingueiro designavam, a partir dos séculos XV e XVI, feitiço e feiticeiro, sendo o termo considerado por Calainho (2008, p. 96) “exemplo de um processo de amálgama cultural e religioso entre África, Europa e Brasil”. A partir do século XVII, de “origem claramente africana – ao lado dos calundus”, estava a “confecção e porte das chamadas ‘bolsas de mandingas’, amuletos de proteção” (Ibid., p. 29). Eram os patuás, usados para fins de proteção (Ibid., p. 29), sobretudo a cortes de faca, ou qualquer ferimento do tipo.

Questionado, em palestra que conferiu no grupo de capoeira da ACANNE sobre o poder do “patuá” – pequenas sacolas de couro ou pano que as pessoas de santo e os capoeiristas usavam antigamente -, tão mencionados nas cantigas de capoeira, como na máxima “quem não pode com mandinga, não carrega patuá”, repetida em ladainhas e corridos, Tata Mutá Ime (2010), da *Casa dos Olhos de Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan*, ressaltou que o “Patuá era muito particular, nem o mestre que o carregava sabia a oração que tinha lá, era envolvido em barro, semente, feito em tal lua... tanto segredo! O mestre sabia que era dele, mas não sabia o que tinha”.

Os amuletos mais complexos – ou patuás – continham vários elementos, inclusive divinos, como, por exemplo, uma imagem da Virgem. (p. 95) Oferendas e adorações às almas de mortos, palavras e orações, evocando os nomes de Jesus, Maria, de outros santos e do próprio Diabo, e manter patuás junto ao corpo eram condutas comuns que levaram muitos, negros e brancos, a ouvirem resignados suas sentenças nas cerimônias dos autos-de-fé inquisitoriais, tidos todos por bruxos e feiticeiros (CALAINHO, 2008, p. 73-74).

Landes (2002, p. 135) transcreveu uma conversação com Édison Carneiro em que ele analisa a cosmogonia da religiosidade “afro-brasileira” e sua relação com o catolicismo, concluindo que “Como no catolicismo popular, tudo que acontece está misturado a algum mistério”. Este mistério, de origem puramente africana ou fruto do hibridismo de diversas crenças já em Portugal, nos séculos XV e XVI, era denominado bruxaria, feitiçaria ou

mandinga, pela Inquisição, mas também estava presente no catolicismo popular (CALAINHO, 2008).

Os instrumentos musicais da capoeira e os toques de berimbau têm funções rituais e espirituais calcadas na cosmogonia “afro-brasileira”, como o toque “Iúna” (♩ - 45)¹¹¹, que pode ser utilizado em funerais, para estabelecer conexão entre o mundo dos vivos e dos mortos, e em rodas de capoeira, para estabelecer comunicação com os ancestrais (BRITO, 2007, p. 57, 60-61). Algumas variações de toques de berimbau recebem denominações das nações de candomblé, como “gêge” - (•), (• •), (• •) - e “ketu” - (• •) (MESTRE TRAÍRA, 1963) (♩ - 18) -, reproduzindo *timelines* dos atabaques ou do agogô (gã) do candomblé - instrumento este pouco utilizado na “bateria” da Capoeira *Gospel* (BRITO, 2007, p. 49). Pedro Abib destaca a importância ritual do berimbau, descrevendo a aura espiritual que o reveste:

o pé do berimbau, local de entrada e saída do jogo na capoeira angola, é um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte (...) o capoeira se benze. A mandinga aí se expressa: seja pelo sinal da cruz, sejam pelos “traçados”, que o capoeira faz com as mãos tocando o chão, hábito que se perde no tempo entre os velhos angoleiros. Seja ainda pela proteção que pede aos orixás, aos santos, ou aos antepassados, através de gestos próprios, com as mãos e com o corpo, ou mesmo durante o cantar de uma ladainha (2004, p. 141).

Temos também as denominações dos toques com nomes de santos católicos. Um toque é designado “Santa Maria” (♩ - 46)¹¹², que tem como base a seguinte linha guia divisiva de 12 pulsações - (• . x • • • • . x • • •) (▲ . x ▲ ▲ ▲ ▲ . x ▲ ▲ ▲) -, pode ser chamado também “Panha laranja no chão tico-tico”, outro é denominado “São Bento Grande”

¹¹¹ Mestre Manoel (2007, faixa 22), “Iuna”.

¹¹² Mestre Manoel (2007, faixa 19), “Santa Maria”.

(♩ - 47)¹¹³, outro São Bento Pequeno (♩ - 48). Ainda, teremos a designação de um toque registrado por Carneiro (1981, p. 212), “Assalva” (salva, saudação) ao Senhor do Bonfim.

Os evangélicos, porém, apelam para a universalidade dos instrumentos musicais e toques de berimbau da capoeira, defendendo que, apesar de usados no candomblé, eles são também usados em orquestras, bandas, etc., fazendo “parte do mundo” e, como “os demais instrumentos devem ter a mesma finalidade – a de servir aos propósitos de Deus” (BRITO, 2007, p. 57-58). Apesar de manterem a função ritual de toques e instrumentos, negam seus significados particulares adquiridos pelo uso na cultura musical “afro-brasileira”:

Na *capoeira Gospel*, os toques são vistos apenas como um som que determina a execução das músicas e cânticos em louvor a Deus, a Jesus Cristo e ao Espírito Santo. Para alguns adeptos, qualquer instrumento deve ser usado exclusivamente para adoração a Deus, pois tudo é fruto de inspiração divina (BRITO, 2007, p. 57).

Para Brito (2007, p. 18) a religiosidade “acompanha o capoeirista mesmo antes dela ter chegado aos centros urbanos e (...) parece ter surgido com a própria capoeira, bem como na sua relação com o Candomblé e o catolicismo no Brasil”. Para Waldeloir Rego (1968, p. 35-38-42) o capoeirista é que é religioso, não a capoeira. Muitos capoeiristas de seu tempo eram iaôs, ogãs, ialorixás, babalorixás – vivendo de acordo com esta cosmogonia:

entre a capoeira em si e o candomblé existe uma independência. O jôgo da capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado *Afoxé*, que para ir às ruas há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de capoeira se falar em *mandinga*, *mandingueiro*, usarem-se palavras e composições em línguas bundas e nagô e também a capoeira se iniciar com o que os capoeiras chamam de *mandinga*, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas. (...) Diante disso, o capoeirista procede com referência à capoeira, como procederia normalmente com outras coisas, procurando sempre se proteger, por esse caminho, que é o que foi introduzido na sua formação (REGO, 1968, p. 35).

¹¹³ (Ibid., faixa 20), “São Bento Grande”.

Landes (2002, p. 147-154, 199; CARNEIRO; 1981; 1950), em 1938, percebe que os capoeiras não eram considerados religiosos, mas arruaceiros não muito bem vindos nos Candomblés, embora convivessem cotidianamente com o povo-de-santo nas feiras e festas populares do calendário católico. Os Candomblés regiam a vida na Bahia, dos bairros onde os negros moravam aos ambientes de trabalho (LANDES, 2002, p. 321). A percepção de Ruth Landes quanto ao universo da Capoeira como exclusivamente masculino - em oposição ao predominantemente feminino dos templos de Candomblé - e da concepção baiana de que o ambiente masculino mais propício era a rua, fez-lhe crer que os capoeiristas encarnavam o lado profano das polaridades sagrado/feminino-profano/masculino de forma extrema. Esta percepção aconteceu, sobretudo, no convívio da autora com alguns terreiros importantes e tradicionais da época, legitimados por alguns intelectuais que os pesquisavam e frequentavam. No entanto, em artigo posterior, a autora desfaz a polarização e refere-se à Capoeira como manifestação sacro-profana (LANDES, 2002, p. 334).

Esta sugestão de que existiriam papéis sociais exclusivamente femininos no Candomblé que só vinham sendo ocupados por homens quando estes eram homossexuais masculinos foi fortemente contestada por pesquisadores das religiões afro-brasileiras como Ramos, Herskovits e Bastide (BIRMAN, 1995, p. 63-94).

Uma leitura que podemos fazer da percepção de Landes (2002) dos ambientes opostos e um tanto incompatíveis da Capoeira, predominantemente masculino, e dos terreiros, predominantemente feminino, é que, justamente, as cantigas que parecem ter primeiro adentrado na Capoeira e persistem até hoje são as do Candomblé de Caboclo, na época, pouco aceito pelos terreiros considerados tradicionais pelos intelectuais, que cultuavam apenas divindades africanas. Segundo Landes (2002) era o próprio povo-de-santo e os intelectuais da época, como Édison Carneiro, que ressaltavam que os capoeiristas não eram bem vindos nos Candomblés tradicionais, pois eram arruaceiros, cachaceiros e viviam nas ruas.

A presença predominante de homossexuais liderando, como pais-de-santo, os Candomblés de Caboclo era consideravelmente maior que a de mulheres, e as ruas foram apontadas por Landes (2002) como o espaço social mais comum dos homossexuais, pelo menos antes de tornarem-se sacerdotes, e até mesmo depois. Portanto, o convívio entre capoeiras e homossexuais atravessava ruas e terreiros de Caboclos. É possível que venha daí a maior influência do repertório de Caboclos na música da Capoeira, assim como o do Samba de Roda que também acontecia nas ruas e terreiros.

É possível também que a assimilação das cantigas de Caboclo pelos capoeiristas tenha acontecido um pouco mais tarde, com a maior difusão do Culto aos Caboclos nos terreiros de Candomblé e na Umbanda, pois entre as cantigas de Capoeira transcritas por Landes e Carneiro (p. 211-220), em 1938, na roda da feira, não aparecem cantigas de Caboclo, mas apenas expressões que eles utilizam assim como as utilizam o Samba de Roda e a maior parte do cancionário popular da Bahia.

Uma visão importante a ser considerada sobre o assunto é a de Mestre Pastinha (DECÂNIO, 1996), que a registrou em seus manuscritos das décadas de 1940 e 1950. Em diversos trechos de seus relatos e reflexões, Mestre Pastinha aponta para o que considera a origem da Capoeira e sua ligação com a religiosidade e a espiritualidade:

Com fé e coragem para ensinar a mocidade do futuro estou apenas zelando para esta maravilhosa luta que é de origem adequada da dança primitiva dos caboclos, do batuque, e candombré originada pelos africanos de Angola” ou Gejes; muitos admiram essa belíssima luta quando os dois camaradas jogam sem egoísmo, sem vaidade; é maravilhosa, e educada” (Ibid., p. 39).

A capoeira é a segunda luta? Porque a primeira é a dos caboclos, e os africanos juntaram-se com a dança, partes do batuque e parte do candombré, procuraram sua modalidade” (Ibid., p. 43).

Qual foram as três armas dos negros? O batuque, o candombre, e as lutas dos caboclos (Ibid., p. 53).

Porque dizem que a capoeira não tem golpes? Se a capoeira não tem golpes? Os caboclos, não lutavam, os negros não idealizavam no

batuque, na dança do candombre, o batuque é luta, o candombre é para da volta no corpo, que eles diziam, ginga meu fio, pra dibra das garras do agressor, e o restos não é mais com migo (Ibid., p. 55).

o capoeirista é um ser humano, deixa-se levar por influências esquecendo-se das obrigações indeclináveis do espírito de que ele é capoeirista, isso constituem o verdadeiro motivo da passagem do teu fracasso (Ibid., p. 65).

É verdade, se fracazar a capoeira! É o fracasso dos, capoeiristas, mais não morreu, porque não morrerá, ela vive em todos seres, quer humanos <quer> espiritual (Ibid., p. 65).

Procuo saber se a capoeira é ciência, si é, profunda e vasta, si me fornece conhecimentos sobre os homens, espiritual, mais também o homem corporal, e o ensinamentos de ordem moral, ou intelectual” (ibid., p. 68).

Vamos agora procurar ver as nossas exposições de voltas no corpo que lhe dá, de fato, uma maravilhosa impressões sem saber si é, ou não, si é samba, porque ao mesmo tempo, vê-se, a impressão de luta: a ação do corpo, tem relações com sua natureza; ciência, eu sei que tem na capoeira, é fruto da nossa inteligência, e tudo que lhe cerca, o meio, e o ambiente (ibid., p. 69).

O que é o raciocínio? É uma faculdade do espírito, devemos fazer uso de executar uma ação: si o capoeirista acreditar no raciocínio, ele vê uma força de recalque, tem a função de esclarecer, dá liberdade de pensamento, e a convicção da verdade: para o bem cumprir, precisa ter conhecimento de como agem as forças por meio da faculdade intuitiva, aquele que não sabe deve aprender (Ibid., 71).

Portanto, Mestre Pastinha atribui as origens da Capoeira aos africanos, aos Caboclos, ao Candomblé e ao Batuque. Não só imprime a religiosidade à Capoeira como, simetricamente, o aspecto de luta aos Caboclos e ao Candomblé, através de suas danças, que relaciona com a ginga. Além disso, Mestre Pastinha fala da espiritualidade da Capoeira, tanto no sentido religioso, dos cuidados com as obrigações religiosas, quanto no sentido de ser a Capoeira uma ciência, isto é, uma sabedoria, desenvolvida com o esforço do raciocínio, do pensamento e da reflexão filosófica. Percebemos, através de seus escritos, que o capoeirista não tinha um perfil único, como pensou Ruth Landes. Havia aquele que não cuidava de suas

obrigações espirituais, e aquele que atentava para todas as elas, inclusive as ligadas à religião em si, das quais Mestre Pastinha cita o Culto ao Caboclo e o Candomblé.

Quanto às formas de manifestação do divino, o transe é um dos fenômenos principais nos rituais religiosos “afro-brasileiros”, assim como certo tipo de transe, ou êxtase, percebido entre os “brincantes” das formas expressivas lúdico-rituais “afro-brasileiras” que envolvem música e dança, com seu caráter quase sempre sacro-profano. O êxtase religioso na Capoeira Gospel também é explorado entre os pentecostais: “Se na capoeira a música serve para levar a uma forma de êxtase, na *Capoeira Gospel* isso é mais do que evidente, possivelmente por sua ligação com o veio religioso dos pentecostais, em que as promessas de cura, etc., são exploradas incessantemente” (BRITO, 2007, p. 40).

5.2.2 Capoeira evangélica: desconsideração de uma cultura musical

As negociações que “conduziram ao registro da Capoeira foram alvo de inúmeras disputas em torno das representações e da ‘posse’ da capoeira” (VASSALO, p. 12). No discurso da maioria dos praticantes de Capoeira Angola ela é prática política de contracultura “afro-brasileira” e/ou “africana”. No discurso da maioria dos praticantes de capoeira Regional e do Estado a capoeira é instrumento diplomático internacional e cultura “brasileira”, tendo sido registrada pelo IPHAN como patrimônio imaterial nacional e pela UNESCO como patrimônio imaterial da “humanidade” (VASSALO, p. 13).

Muitos estudiosos da capoeira identificam um processo de branqueamento e transformação desta forma expressiva em esporte e luta marcial, folclore e produto, através de sua cooptação pelos discursos de identidade nacional do Estado Novo, pelo mercado das academias e pela ênfase no seu aspecto folclórico e esportivo incentivada durante a Ditadura Militar.

Da expansão da capoeira regional deriva a capoeira contemporânea que domina atualmente o “mercado” das academias e do ensino de educação física atualmente, apresentando, muitas vezes, um grau exacerbado de violência, espetacularização estereotipada e acrobacia individual, em detrimento do caráter lúdico e dialógico da Capoeira Angola. A Capoeira *Gospel* tende a aproximar-se das vertentes de capoeira mais hegemônicas:

Nas reuniões dos capoeirista evangélicos pode-se observar uma clara tendência em seguir o mercado, procurando tirar proveito das medidas estabelecidas pelas políticas públicas de educação, como a lei 10.639, do Governo Federal do Brasil que prioriza o ensino da cultura afro-brasileira no país. (...)Na tentativa de alcançarem tal êxito, o discurso do *capoeirista Gospel* deixa de lado as questões religiosas históricas, mostrando desinteresse em projetos sociais desenvolvidos pelo governo com apoio de empresas privadas, voltam-se então para a salvação de almas. Aparentemente, esse resgate de almas faz-se por meio dos corpos saudáveis dos capoeiristas, destacando tais condições as causas milagrosas, numa tentativa desesperada para desvincular a capoeira dos ritos intrínsecos na cultura brasileira remanescentes do povo extraído da velha África para o Brasil. (BRITO, 2007, p. 92)

Brito (2007, p. 61) observa a intenção entre os evangélicos de que “o praticante de *capoeira Gospel* seja o fabricante e fornecedor dos instrumentos utilizados nas Igrejas evangélicas”, as quais se multiplicam, como franquias, impressionantemente pelo mundo. Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Max Weber (2001), referente ao início do século XX, pode-se compreender bem as bases que endossam estas orientações: “De fato, se Deus, cujas mãos os puritanos viam em todas as ocorrências da vida, aponta para um de seus eleitos uma oportunidade de lucro, este deve atender a tal chamado tirando proveito da oportunidade” (WEBER 2001, p. 127).

Para José Jorge de Carvalho (2005, p. 52) os movimentos evangélicos dessacralizam o mundo, justificando uma atitude predatória em relação ao (meio) ambiente. As religiões afro-brasileiras, ao contrário, com seus limites tênues entre sagrado e profano, teriam uma atitude de sacralização do mundo, apesar de tão demonizadas pelos evangélicos (CARVALHO, 2005, p. 54-55). Segundo a ética protestante, se a Providência divina concede

uma vocação, é imperativo desenvolvê-la. O enriquecimento é incentivado como prova do esforço na glorificação de Deus pelo trabalho, mas nunca se destinado ao gozo ou ao ócio, condenados moralmente (WEBER, 2001, p. 122-141).

Frente a maior liberalidade dos neopentecostais, a vocação divina pode, agora, ser a Capoeira, mas sob um novo ponto de vista. As concepções protestantes, na verdade, opõem-se às da Capoeira como brincadeira, vadiagem, ócio e rebeldia, tão veiculados pelas cantigas tradicionais. O próprio heroísmo dos lendários capoeiristas, entre “vadios” e marginalizados, é negado pela concepção de mundo neopentecostal. Tais heróis, a despeito da subversão frente à exploração do trabalho, recebiam proteção mágica e divina. Para Abib, o lendário

Besouro [Mangangá] reúne um pouco daquilo que poderiam ser considerados como atributos do herói marginal, um mito que povoa o imaginário dos capoeiras, (...) revela uma faceta da personalidade do brasileiro simples, que necessita ser extremamente criativo, perspicaz e dissimulado para aproveitar as “brechas” e interstícios do sistema (...) fonte de inspiração para a construção do imaginário popular passado e presente no universo da capoeira, onde são re-significados muitos valores considerados perniciosos à sociedade, como a vadiagem, a valentia e a malandragem (...) enquanto símbolos dessa resistência e desse inconformismo (2004, p. 118).

Landes (2002, p. 153), observando uma roda de Capoeira, comenta: “Era uma canção de desafio, esperança e resignação, com fragmentos de idéias de rebeldia. Não possuía um tema único, bem trabalhado, mas resumia um tipo de vida e de protesto. E fazia começar a luta”.

A assimilação da Capoeira pelos evangélicos aparece antes como uma cooptação excludente do que como um reconhecimento positivo da diversidade cultural, contradizendo a característica inclusiva que a religiosidade “afro-brasileira” sempre apresentou.

Enquanto a musicalidade da Capoeira assimila divindades e encantados das religiões “afro-brasileiras”, louva santos católicos, Jesus, Maria, Deus e Alá, usando branco nas sextas-feiras e quiçá assimilando suas rezas às cantigas, e não ignorando sequer o Diabo,

os neopentecostais desconsideram a narrativa mítico-religiosa “afro-brasileira” ao substituir os textos de suas cantigas. Esta estratégia de desconsideração da cultura musical “afro-brasileira” de cunho ritual é inconsistente, já que não é apenas através dos textos das cantigas de capoeira que se exprimem seus conceitos, comportamentos e sons, mas através de todo um sistema musical.



Figura 35: Aula de Capoeira Angola com Lúcia e as crianças na sede do Nzinga, mar. 2010.

CONCLUSÃO

O *trânsito musical* na Capoeira Angola tem um fluxo multidirecional. No entanto, a Capoeira mais toma emprestados os parâmetros musicais e o repertório do Candomblé, sobretudo o de Nação Angola, do Culto ao Caboclo e do Samba de Roda, do que os fornece.

É certo que um dos motivos para isto é a menor abertura para mudanças nos repertórios religiosos do que nos não estritamente religiosos, embora algumas formas expressivas como a Capoeira e o Samba de Roda possam ser consideradas sacro-profanas desde uma cosmovisão “afro-brasileira” e apresentem repertórios também altamente dependentes de seus contextos.

A menor tendência à mudança da música religiosa ritual não é suficiente, por exemplo, para explicar o porquê ocorreu assimilação do repertório do Samba de Roda ao dos Caboclos, como defendem alguns pesquisadores. Embora muitos acreditem que a direção do empréstimo é do Samba de Roda para o Samba de Caboclo, talvez o caminho tenha sido mais sinuoso, com empréstimos de parâmetros musicais da religiosidade de matriz banto, que impregnava a cultura musical brasileira desde os primeiros séculos da colonização, para os ditos “batuques”, destes para as várias formas de Samba e, posterior, por compatibilidade formais e temáticas, para os Candomblés de Caboclo que se organizaram no final do século XIX.

A referida assimilação do repertório do Samba de Roda pelo Candomblé de Caboclo deve ter sido possível justamente pelo caráter peculiar destas entidades brasileiras com ênfase na inventividade e ludicidade. Em plena fase de organização durante o século XX, os Candomblés de Caboclo estariam também mais abertos a elementos musicais externos que o viessem compor, sobretudo os que expressassem uma identidade genuinamente “brasileira”, pelo uso da língua portuguesa e a popularidade das formas.

Outras duas possibilidades são 1) o próprio repertório do Samba de Roda ter sido bastante reformulado com o advento dos Candomblés de Caboclo, tendo o repertório atual sido significativamente substituído por sambas de Caboclo ou 2) os dois repertórios terem se desenvolvidos concomitante e colaborativamente, sob a influência do cancionista popular afro-indo-brasileiro, que se desenvolveu sobretudo no Nordeste. Estas questões sobre a relação entre o Samba de Roda e o Samba de Caboclo são colocadas aqui como apontamentos, pois extrapolam a proposta desta pesquisa.

Portanto, não é possível afirmar com certeza a procedência de muitas cantigas e parâmetros musicais da Capoeira no Samba de Roda ou no Culto ao Caboclo, já que são recorrentes em ambos, a não ser para os empréstimos recentes, confirmados por seus próprios agentes transformadores. Já que o uso do próprio berimbau na Capoeira parece datar de meados do século XIX para frente e a música vocal da década de 1930 em diante, é possível afirmar que, por causa da introdução tardia da música acompanhando o jogo de forma sistematizada, o repertório da Capoeira foi emprestado dos Sambas de Rodas e do Candomblé de Caboclo, e não o contrário.

Grande parte das cantigas de Caboclo tem origem nas cantigas dos Candomblés de Nação Angola a partir da adaptação de textos em português ao seu material rítmico-melódico que, em alguns casos, sofre pequenas variações. A utilização da estrutura ritual e da lógica hierárquica parecidas, dos mesmos instrumentos – três tambores, agogô e eventualmente o xequerê ou o caxixi -, dos mesmos toques – congo, barravento e samba, como uma variante do cabula -, dos mesmos timbres vocais – priorizando harmônicos agudos e projetados para serem escutados com a percussão -, e da mesma textura responsorial, demonstram a procedência da música dos Caboclos dos Candomblés de Nação Angola.

Como vimos, muitos parâmetros da música herdada de várias regiões do Congo e de Angola eram compatíveis com os da música portuguesa, que se reforçaram mutuamente,

gerando uma corrente musical “angolana” no Brasil, cujas características são o canto em terças paralelas, harmonia diatônica em terças, modalismo e forma estrófica, com solo e refrão, em contraste à maior tendência do canto em uníssono e ao pentatonismo da corrente “iorubana”. Estas características, somadas ao ritmo do samba, derivado do toque cabula do Candomblé de Nação Angola, são também as mais presentes na música afro-brasileira de cunho ritual e popular.

As adaptações de cantigas de Candomblé de Nação Angola ao repertório dos Caboclos, e a geração de novas cantigas neste a partir da combinação de novos textos a material melódico já existente, acontece sempre dentro do mesmo grupo de cantigas, permanecendo as cantigas sempre vinculadas a seus toques. Quando adaptadas à Capoeira Angola, as cantigas acompanhadas no Culto aos Caboclos pelos toques congo, barravento e samba, são todas ajustadas ao toque de angola aos berimbaus, combinado a um toque que pode ser definido como o ijexá invertido, nos atabaques e demais instrumentos.

A este toque de angola somam-se variações rítmicas improvisadas que chegam a constituir novos padrões rítmico-melódicos em determinados momentos, coincidentes com os ostinatos do agogô nos toques de Candomblé. Estas variações podem ser chamadas genericamente de ketu ou gêge, numa alusão às Nações de Candomblé, como por alguns Mestres antigos, ou podem não receber denominações especiais. Geralmente estas variações ficam a cargo do berimbau viola, que as sobrepõe numa trama ao toque de angola dos outros berimbaus, mas é também comum que sejam realizadas pelo gunga, acontecendo até mesmo de coincidirem por algumas vezes nos três berimbaus.

Células rítmicas muito características do Samba de Roda também servem de base para variações nos berimbaus. As cantigas de Samba de Roda, que geralmente também aparecem no Samba de Caboclo, como já foi dito, também são cantadas com acompanhamento do toque de angola na Capoeira Angola. O canto em terças ou sextas

paralelas também parece ter como principal influência o Samba de Roda, assim como a utilização do pandeiro.

Temos ainda o empréstimo de instrumentos como o agogô e o atabaque do Candomblé e do Samba de Roda e a opção por um trio de berimbaus que, com as funções de condução ritual, de comunicação com o divino e o tratamento reverencial que recebe, ganha conotação sagrada, não deixando de ser uma referência ao trio de tambores dos Candomblés.

A dança e o gestual reverencial da Capoeira Angola reproduz em muitos aspectos a corporeidade afro-brasileira dos terreiros de Candomblé e do Samba de Roda. O sinal da cruz, que pode ser a cruz católica ou a do Congo, realizado pelo capoeirista para se benzer ao pé dos berimbaus, o encostar a cabeça no chão antes de sair para o jogo, reverenciando os instrumentos, as expressões corporais nas variações de ginga, reproduzindo os movimentos dos Caboclos, alguns passos de Samba de Roda e também das divindades africanas quando incorporam os filhos-de-santo, a própria organização circular da Capoeira, ou mesmo sua organização hierárquica, fazem referência ao Candomblé.

Muitos estudiosos vêm afirmando que a diversidade de culturas da África pré-colonização europeia não exclui a existência de uma cosmovisão africana com elementos civilizatórios estruturantes em comum. O princípio da ancestralidade aparece aí de forma privilegiada, demonstrando como as famílias extensas, clãs, aldeias e cidades estados eram concebidas. A cosmogonia afro-brasileira estaria igualmente pautada na ancestralidade africana, que abarcaria tanto os antepassados divinizados pelos seus feitos em prol da comunidade, quanto os aspectos da natureza. É com forte ênfase no passado, na continuidade e na circularidade, em oposição à concepção linear da História, que se constrói no presente uma identidade afro-brasileira inclusiva e diversa.

Assim, uma África mítica e idealizada é acessada hoje pelas religiões afro-brasileiras e pelos Movimentos Negros, como uma reivindicação pelo reconhecimento da

anterioridade da cultura negra no Brasil e como uma resposta às narrativas que reduzem sua fundação ao período das condições do cativo.

A re-africanização, como a atitude de olhar para uma África mesmo que mítica, além da escravidão no Brasil, quando vista pelos olhos críticos do analista, pode parecer essencialista. Mas esta busca pela reconstrução de uma história roubada e pela oportunidade de pensar o mundo desde uma cosmovisão, uma cosmologia e uma filosofia própria e anti-hegemônica, embora possa apresentar eventualmente alguns extremismos, resulta numa ação positiva e produz uma narrativa e um sistema de identificação inclusivos.

Já é fato amplamente aceito que as culturas são híbridas, que não há uma essência intocável, que o conceito de etnia, assim como o de raça, é volátil, problemático é dificilmente sustentável. Mas isto não inutiliza o interesse em conhecer os próprios antecedentes histórico-culturais e em construir uma identidade, embora saibamos que o foco que se dará a estas buscas será sempre dependente da conjuntura política. Se os estudiosos “de fora” da cultura negra no Brasil, a partir do final do século XIX, identificaram os negros aos africanismos e estes aos “sintomas de atraso” do progresso brasileiro que deveriam ser eliminados, a re-africanização da cultura afro-brasileira, isto é, a ênfase nos aspectos culturais herdados da África e a reivindicação pelo seu reconhecimento como fundamental e predominante nesta cultura, é um direito de resposta, é a incorporação e subversão de um rótulo usado para discriminar e a possibilidade de sua ressignificação para promover a autoestima.

Na Capoeira Angola esta cosmovisão afro-brasileira é facilmente apreendida, embora não estejam ausentes também valores ocidentais assimilados em sua trajetória - a uniformização, ou a sistematização dos treinos, por exemplo. Perceber os valores e enfatizá-los é uma questão de escolha, embora seja também circunstancial. O conceito de linhagem, que se relaciona com o de ancestralidade, por exemplo, muito enfatizado na Capoeira Angola atualmente, tem como parâmetro o conceito de parentesco inclusivo e não-consanguíneo do

Candomblé, e diferencia-se do simples conceito de estilo ou escola porque pressupõe a entrega dos conhecimentos de mão em mão, ou oralmente, de forma concreta, dentro de uma comunidade.

Embora a Capoeira Angola esteja se desterritorializando cada vez mais, tanto no sentido geográfico quanto no sentido “étnico” – recurso genérico que parte do dominador para definir o outro diferente, numa tentativa de expressar características e categorias tão diversas e relativas quanto fenótipo, descendência genética, herança histórica e cultural e situação socioeconômica -, percebe-se claramente que os Mestres estão atentos para as consequências elitizadoras desta desterritorialização, pois em contraste com o movimento da Capoeira Angola “para fora”, desde a década de 1980, muitos vêm empreendendo um movimento de retorno e reparação, investindo em trabalhos para ensinar a arte dentro das comunidades negras de baixa renda.

A retomada e intensificação deste *trânsito musical* e simbólico entre a Capoeira e as religiões afro-brasileiras tornam-se também extremamente paradigmáticos das identidades reflexivas, como identidades escolhidas e não apenas herdadas, já que isto acontece justamente quando a Capoeira se encontra num meio de pessoas em grande parte não-negras, não iniciadas no Candomblé, com formações culturais diversas, nacionalidades diferentes e oriundas de segmentos sociais mais favorecidos economicamente.

Isto não deixa de gerar conflito no universo da Capoeira. Ao mesmo tempo em que muitos capoeiristas introduzem elementos religiosos afro-brasileiros em sua arte e que têm interesse na internacionalização da Capoeira, criticam a “moda” que isso gera entre os “de fora”, que passam a utilizar tais marcadores “étnicos” de pertencimento sem serem iniciados ou terem conhecimento sobre o Candomblé.

É deste prisma que podemos entender a chamada “re-africanização” da Capoeira Angola através da incorporação ao seu repertório musical de cantigas religiosas de

Candomblé em línguas africanas, como o quicongo e o quibundo da Nação Angola, e das múltiplas homenagens e referências a este universo religioso que para o afro-brasileiro funciona como um portal para a África: como reapropriação simbólica que adquire sentido de reparação, e não de expropriação, apenas quando é empreendida paralelamente à reapropriação desta arte pelas comunidades afro-brasileiras de baixa renda, convidando os elementos “de fora” para participarem solidariamente deste processo.

Invertendo as críticas à re-africanização da Capoeira, podemos lembrar que a intenção em transformar a Capoeira em símbolo e patrimônio cultural nacional - do Estado Novo ao tombamento como patrimônio imaterial, passando pelos incentivos tendenciosos da Ditadura Militar - vem desenhando trajetória de elitização, branqueamento, internacionalização, folclorização, esportização e espetacularização de uma arte negra complexa como a Capoeira. Isto sim constituiria um lapso na continuidade dos elementos predominantemente africanos reorganizados no Brasil para a formação da Capoeira.

No começo do século XIX ser capoeirista era ser african(o) escravo, e a partir de meados deste mesmo século, descendente de african(o) escravo. Várias pesquisas demonstram que a Capoeira é resultado da colaboração africana multiétnica, e mesmo de indígenas, portugueses e marinheiros de outras partes do mundo que chegavam aos portos. Os parâmetros musicais e os instrumentos da Capoeira Angola são, no entanto, denominadores comuns nas culturas de procedência banto, dos povos das regiões de Congo e Angola, o que se pode constatar também no Samba de Roda, no Candomblé de Nação Angola e no Culto ao Caboclo.

Como os africanos destas regiões compunham as maiores levas de escravos chegados ao Brasil nos primeiros séculos da colonização portuguesa, e entre eles vinham deportados lideranças sociais e religiosas, além de especialistas em diversos ofícios, sua

cultura, associada à dos indígenas, contribuiu sobremaneira para os mais variados aspectos: culinária, língua, medicina, música, brincadeiras, lutas, etc.

Pesquisas recentes vêm demonstrando - contrariamente ao “nagocentrismo” antropológico, desconsideração e discriminação da cultura banto - que os Calundus que precederam a organização dos Candomblés atuais a partir do século XIX, foram importantes instituições religiosas, fornecendo diversos parâmetros para a posterior organização dos Cultos aos Inquices, Orixás, Voduns e Caboclos, como os conhecemos hoje, e também para a Umbanda.

É com a intenção de explicitar estes pontos de contato entre Capoeira Angola, Candomblé de Nação Angola e África Banto que o *Grupo Nzinga* vem adaptando cantigas religiosas para as divindades desta Nação - os Inquices - *ipsis litteris*, além de dar continuidade à adaptação já tradicional das cantigas de Caboclos.

A repressão oficial pela polícia aos Candomblés, que se estende até meados da década de 1975, contrastante com a maior aceitação da Umbanda, pode ser uma das explicações para a não utilização de cantigas religiosas em línguas africanas na Capoeira durante a maior parte do século XX, o que constituiria um estigma para esta forma expressiva nas ruas e praças. Por sua vez, as cantigas de Caboclo cantadas na Capoeira só eram reconhecidas por quem frequentava os cultos, não sendo identificadas como cantigas religiosas pelos leigos. As cantigas de Caboclo em língua portuguesa podem, também, ser resignificadas mais facilmente, cumprindo bem a necessidade de comunicação da Capoeira com participantes não iniciados ou não-conhecedores do Candomblé.

Ainda, existe a possibilidade de as cantigas de Caboclo terem sido assimiladas pela Capoeira via Samba de Roda, através da convivência nas feiras e festas no começo do século XX, sendo, muitas vezes, o capoeirista e o sambista o mesmo sujeito. Os Candomblés de Caboclo, na primeira metade do século XX, tinham também, como lideranças religiosas,

muitos homens, sujeitos mais inseridos no contexto urbano das ruas no qual acontecia a Capoeira do que as sacerdotizas do ambiente feminino das casas tradicionais de Candomblé que tocavam para divindades em línguas africanas.

Esta iniciativa do *Nzinga* de cantar cantigas religiosas em línguas africanas é muitas vezes questionada por capoeiristas atuais, iniciados e não-iniciados no Candomblé, que argumentam quanto à banalização das cantigas religiosas que consideram segredos, pois pessoas de fora do universo religioso começam a reproduzi-las de forma distorcida e sem conhecer seus significados. Outro argumento, que parte de não iniciados que parecem acreditar nos poderes e invocação das cantigas, é de que não gostam de cantar o que não entendem, pois não sabem que energias podem estar chamando.

Entendemos estas críticas tanto como a expressão de um receio da ameaça de expropriação cultural como a partir do ponto de vista da fé religiosa. Quanto à primeira, contra-argumentamos que as cantigas de Caboclo utilizadas na Capoeira também são religiosas e cantadas mundo a fora e o fato de serem cantadas em português não garante que seu significado religioso seja conhecido e que seu texto não seja distorcido. Lembramos também que as melodias destas cantigas já compõem o repertório da Capoeira via cantigas de Caboclo há quase um século, estas adaptadas das cantigas de Nação Angola.

Para que os Mestres do *Grupo Nzinga*, iniciados no *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo - Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paquetan* -, tragam para a Capoeira tais cantigas, recebem prévia autorização da liderança desta casa, o Tata de Inquice Mutá Lambo, e algumas vezes das próprias divindades e entidades, atitude de respeito que condiz com a organização hierárquica e com a fé nos Candomblés.

Ainda, desde uma cosmovisão afro-brasileira, onde tudo é sagrado, a Capoeira, como uma forma expressiva ritualizada, seria também sacro-profana, não constituindo uma heresia cantar cantigas religiosas. Os Mestres do *Grupo Nzinga* socializam os significados

destas cantigas com os alunos ou qualquer capoeirista interessado, e de um ponto de vista “de dentro”, acreditam que as próprias entidades e divindades cuidam de permitir ou não a utilização e os desdobramentos dos textos e significados de suas cantigas.

A própria religião reconhece o caráter sagrado do lúdico e da luta. As cabeçadas e rasteiras dos Capoeiristas e suas criações musicais podem ser observadas no repertório gestual de algumas entidades e, em alguns casos, na adaptação de cantigas de Capoeira ao repertório musical dos Caboclos.

A esta concepção a partir da crença no poder das divindades, convive a consciência, entre os Mestres deste Grupo, que o grau de eficiência destas energias, quando invocadas na Capoeira, é bastante diferente de quando invocadas no Candomblé, pois as condições propiciatórias, embora sejam feitas limpezas espirituais pelos capoeiristas e nos espaços de Capoeira, não são todas preenchidas, e a intenção aí não é a transe de possessão. Os Mestres iniciados no Candomblé que vêm o *trânsito musical* a partir do ponto de vista da fé, reconhecem que a invocação se dá, muitas vezes, apenas em seu aspecto simbólico, e não sobrenatural [se é que se pode separa-los!].

Tudo indica que a utilização sistemática da música vocal associada ao jogo da Capoeira é tradição tão recente quanto a década de 1930, e está ainda em pleno processo de construção, e tanto reflete como contribui para desencadear os processos políticos e históricos.

Aliás, palavras em línguas africanas, ou mesmo palavras das quais não conhecemos ou não podemos afirmar com certeza a procedência, aparecem em muitas cantigas de Capoeira que nos foram legadas pelos Mestres mais antigos. É inevitável que uma parte dos significados seja perdida, ou substituída, pois apenas a mudança de um contexto mais rural para outro mais urbano, por exemplo, já faz com que termos, mesmo em língua portuguesa, tornem-se arcaicos e descontextualizados.

A adaptação mais sistemática na Capoeira, primeiramente de termos correntes nos Candomblés, e as homenagens e referências diretas ao universo religioso afro-brasileiro, parece ter começado na década de 1980 pelo *GCAP*, que procurou unir cultura negra, comunidade negra e ação política em prol da construção e afirmação identitária, empreendendo pesquisas inclusive linguísticas, como bem demonstra a formação da primeira turma de estudo da língua quicongo no *CEAO* por componentes quase que exclusivamente do *GCAP*.

Tal reapropriação simbólica é de extrema importância para a cultura “afro-brasileira”, sobretudo num momento de combate à intolerância religiosa das igrejas neopentecostais direcionada às suas religiões. Demonizando para exterminar ou cooptando para subverter o sentido, os neopentecostais têm utilizado a Capoeira para evangelizar e aumentar os atrativos dentro das igrejas, assim como utilizam também diversos elementos da religiosidade afro-brasileira, como limpezas espirituais, incorporação, etc., para gerar identificação cultural do grande contingente de negros convertidos.

A música, ou mais especificamente, os textos das cantigas e as concepções sobre os instrumentos são especialmente substituídos, na maior parte dos casos, para negar a relação da Capoeira com a religiosidade afro-brasileira. Os outros aspectos musicais são símbolos culturais compartilhados pelos afrodescendentes e que se tornam propiciadores para a pregação, agindo de forma mais subliminar, como os fraseados rítmico-melódicos, os toques, os timbres dos instrumentos, as formas musicais, tendo por isso mesmo o poder de seduzir por identificação e predisposição.

Demonstrar poder de subjugar a cultura e a religiosidade alheia tem se mostrado prática comum entre os pastores neopentecostais, que difamam as divindades afro-brasileiras através de publicações que supostamente demonstram seu amplo conhecimento sobre elas, através de invocações nas igrejas, por exemplo, de divindades e espíritos oriundos das

religiões afro-brasileiras, classificados como maléficos ou como o próprio Diabo pelos neopentecostais, para posterior exorcismo.

A compra dos imóveis onde estão instalados os terreiros de Candomblé para posterior demolição e instalação de uma igreja neopentecostal tem sido também prática comum, assim como utilização do poder político junto a representantes eleitos para proibir as práticas religiosas afro-brasileira através de argumentos como a proteção aos animais, que acusam os sacrifícios rituais nos Candomblés de serem perversos. Vale dizer que os animais sacrificados ritualmente nos Candomblés servem também à alimentação de toda uma comunidade, e a carne animal é amplamente consumida em nossos tempos, inclusive pelos neopentecostais, exigindo processos de criação e abate muito mais perversos para os animais, os seres humanos e o meio ambiente.

Sendo, portanto, a música e o transe - seja este na forma extrema da incorporação ou o transe ritual das formas expressivas tradicionais populares afro-brasileiras de cunho ritual - percebidos como os aspectos centrais da religiosidade afro-brasileira e da Capoeira, vêm sendo utilizados amplamente para evangelizar, embora com sinal invertido. Enquanto as cantigas tradicionais da Capoeira são inclusivas quanto às referências aos santos católicos através das cantigas de Caboclos, mencionem de forma positiva estes santos e também Jesus e Deus, sequer ignorando ou subestimando o próprio Diabo, a cooptação neopentecostal não parece ter intenções tão ecumênicas na maioria das vezes.

Segundo os Mestres do *Grupo Nzinga*, a motivação primeira para empreenderem o *trânsito musical* não é fazer frente a esta cooptação dos símbolos negros pelas igrejas neopentecostais, mas este *trânsito* acaba por cumprir também esta função quando coloca em pauta, em comunidades negras como a do *Alto da Sereia* onde o grupo desenvolve trabalho com Capoeira e como centro cultural, a ligação da Capoeira com o Candomblé, contribuindo

para desconstruir uma imagem pejorativa desta religião que os neopentecostais vêm difundindo em tais comunidades.

Com o aumento do contato entre os Mestres de Capoeira e alguns países da África, como é o caso dos Mestres do *Nzinga* em seu contato com Moçambique, que mantém um núcleo de Capoeira por eles orientado, também cantigas não religiosas, mas hinos revolucionários¹¹⁴ dos processos de descolonização dos países africanos passam a ser cantados nas rodas, demonstrando que outros “portais”, além do Candomblé, podem ser acessados para se estabelecer esta desejada conexão com a África.

Portanto, aquém e além de qualquer proselitismo ou pregação, este enfoque no processo de geração de repertório das cantigas de Capoeira no Candomblé pelo *Grupo Nzinga* é educativo e se explicita a estrutura musical desta forma expressiva, suscitando uma série de questionamentos: “Qual a fonte inspiradora da música da Capoeira Angola que nos alcança no século XXI?”; “Quem pode renovar o repertório de suas cantigas?”; “Quais os procedimentos para isso?” “Quais as possibilidades e limites para esta renovação?”.

Assim, o grupo demonstra através desta ação educativa que as escolhas para a construção da identidade são feitas por sujeitos históricos e políticos, subvertendo, por exemplo, a perspectiva predominantemente masculina da Capoeira que nos chega através da representação da mulher nas cantigas, substituindo por outros os textos machistas, sexistas e homofóbicos.

Mas de onde o *Grupo Nzinga* tira sua autoridade para fazer isso? Do claro entendimento do sistema musical da cultura afro-brasileira, desde seus aspectos estritamente musicais, como o reconhecimento das compatibilidades formais e ritmo-melódicas, até os extramusicais, o que lhes permite separar o que é conjuntural do que é estrutural,

¹¹⁴ Ver versões de “tiyende pamodzi ndi mtima umodzi” em http://www.youtube.com/watch?v=PvGE-ZO_h5M, <http://www.youtube.com/watch?v=IcMkD7bZOU0> e http://www.youtube.com/watch?v=Rr_BpFn4Y3c.

demonstrando, por exemplo, como os textos machistas das cantigas tiveram origem num ambiente exclusivamente masculino da Capoeira que foi circunstancial, mas não tem que ser um fundamento ou um princípio. A tradição pode e deve ser traduzida constantemente, atualizada, sob pena de se tornar inadequada, e esta tradução é uma constante escolha.

Portanto, não há contradição entre as reivindicações do Movimento Feminista na tradição da Capoeira que, embora tenha sua história mais recente num ambiente quase que exclusivamente masculino compartilha, tanto de forma herdada como reflexiva, uma cosmovisão e uma cosmogonia afro-brasileira, na qual ambos os princípios feminino e masculino são reverenciados, o que pode ser observado através da mitologia e história do Candomblé.

Sem deixar de refletir criticamente sobre a baixa porcentagem e, em muitos casos, a quase ausência do sujeito negro na Capoeira atual - o homem negro, a criança negra e principalmente a mulher negra -, o grupo procura incluir os sujeitos não-negros e estrangeiros que praticam Capoeira na militância política dos Movimentos Negros pela reparação e reversão desta situação. Da mesma forma, inclui o homem na luta pela igualdade entre os gêneros. Esta dinâmica de questionar o estabelecido, o estático, o hegemônico, de fazer movimentar o que está parado e o que é tido como certo, e de transformar aparentes contradições em colaboração significativa, é própria da Capoeira, que age em várias dimensões – corporal, musical, política e social.

O modelo ambíguo e mesmo polissêmico da Capoeira, onde o “sim” e o “não”, expresso nas letras das cantigas de Capoeira, se complementam e fazem movimentar um ao outro, onde o sujeito afirma que “é” antes de se tornar e, quando se torna aquilo que afirmava, já nega que o “seja”, é o paradigma do processo de construção da identidade, por oposição e/ou identificação, por incorporação e subversão do que foi imposto, a princípio, de fora para

dentro. O “sim” e o “não” são apenas os extremos de um contínuo de possibilidades de apreensão da realidade, de infinitas nuances para as posições de sujeito.

De qualquer sorte, a cultura musical afro-brasileira da qual fazem parte a Capoeira Angola, o Candomblé, o Culto ao Caboclo e o Samba de Roda, compartilham hoje uma estética e uma ética. Acreditamos que o fato do *trânsito musical*, ou do compartilhamento simbólico entre Capoeira Angola e Candomblé estar sendo colocado em foco atualmente por grupos como o *Nzinga*, surge da necessidade de explicitar não os segredos do Candomblé, mas a ligação intrínseca e anterior entre Capoeira e Candomblé, com seus processos de geração de repertório.

Estas ligações e processos não estão limitados à Capoeira e ao Candomblé, mas se estendem a toda a cultura musical popular afro-brasileira, com suas formas expressivas e religiosas. As concepções, comportamentos e sons musicais aparecem aí como “denominadores” ou “traços” comuns, “identificadores”, que conferem coesão à identidade cultural fragmentada e desterritorializada desde a Diáspora africana. O *trânsito musical* é estratégia de constante re-organização, re-novação e re-inscrição que faz com que a cultura musical afro-brasileira das formas expressivas e religiões escape à fossilização folclórica através de processos específicos de criação e retenção, de continuidade e mudança.



Figura 36: Roda do Grupo Nzinga - evento “Menina Quem foi sua Mestre”, nov. 2009.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.geocities.ws/capoeiranomade2/Capoeira_angola_cultura_popular_e_jogos_dos_saberes_na_roda-Pedro_Abib.pdf>. Acesso em: 20 out. 2010.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Salvador: EDUFBA, 2005.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular, educação e lazer: uma abordagem sobre a Capoeira e o samba. In: Práxis Educativa. Ponta Grossa, PR, v. 1, n. 1, p. 58-66, jan.-jun 2006. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/245/248>. Acesso em: 28 nov. 2011.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Mestres e capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- ABREU, Frederico José de. *Capoeiras - Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Vol. I. Salvador: Vogal Imagem e Instituto Jair Moura, 2005. Pp. 45 a 47.
- ADOLFO, Sérgio Paulo. Candomblé bantu na pós-modernidade. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st4/Adolfo,%20Sergio%20Paulo.pdf>>. Acesso em 9 fev. 2011.
- AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir – um estudo antropológico da música ritual no Candomblé paulista. *Religião e Sociedade* 16/1-2, 1992.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *Iê, viva meu mestre - A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: Feusp, 2004.
- AREIAS, Almir das. *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BARBOSA, Maria Jose Somerlate. *Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras*. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin System, 42:1, p. 78-98, 2005. Disponível em: <http://www.capoeiraunb.com/textos/> Acesso em: 6 out. 2010.
- BARCELLOS, Mário César. *Jamberesu: as cantigas de Angola*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- BARROS, José Flávio Pessoa. *A fogueira de Xangô, o Orixá do fogo: Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz; Revisão técnica Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 29 out. 2010

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, Salvador, p. 89-102, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. "Brazil". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5. ed. London: Macmillan Publishers, 1980.

BEHAGUE, Gerard. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. *Anais do 2º. Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, 1999, p. 41-69.

BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

BIANCARDI. Conversa informal com Flávia Diniz. Salvador, mar. 2010.

BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilo criando gêneros: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gêneros em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : EDUERJ, 1995.

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 223-42.

BRAGA, Júlio. *Ancestralidade afro-brasileira: o culto de Babá Egum*. 2.ed. Salvador: EDUFBA/Ianamá, 1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. 2.Ed, São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BRITO, Celso. O Candomblé na Capoeira Angola do Grupo Zimba Curitiba: uma etnografia sobre a construção da "corporalidade negra" entre "não-negros". *Anais do I Seminário Nacional Sociologia & política*, "Sociedade e Política em tempos de incerteza", UFPR, set. 2009. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoIV/candomble-CapoeiraCelsoBrito.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

BRITO, Diolino Pereira de. *A capoeira de braços para o ar: um estudo da capoeira gospel no ABC paulista*. 2007. 183 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1082>. Acesso em: 16 jul. 2010.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Usinos, 2003.

CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Fundo de Cultura, 1967. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=HDUKAQAIAAJ&q=N'golo&dq=N'golo&hl=pt-BR&ei=xowGTJyuE4P78AbXtKX_Cg&sa=X&oi=book_result&ct=result>. Acesso em: 2 jun. 2010.

CANCLINI, Nestor García. A encenação do popular. In _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 205-254.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras: notas de etnografia religiosa; Negros bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. 2.ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

CARVALHO, João Soeiro de. Makwayela: choral performance and nation building in Mozambique. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 11, ano 5, p. 145-182, out. 1999.

CARVALHO, José Jorge de. As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza. In: SEMINÁRIO ARTE E ETNIA AFRO BRASILEIRA, 2004, Rio de Janeiro. *Arte e etnia afro-brasileira*. Série Encontros e estudos, n. 7. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005, p. 41-59.

CARVALHO, José Jorge de. Black music of all colors. The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of afro-brazilian music. University of Brasília. *Série Antropologia*, Brasília, 1993. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie145empdf.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2010.

CARVALHO, José Jorge de. Estéticas da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental. *Série Antropologia*, Brasília, 1991. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie108empdf.pdf> . Acesso em 5 mar. 2010.

CARVALHO, José Jorge de. The multiplicity of black identities in brazilian popular music. *Série Antropologia*, Brasília, 1994. Disponível em: <<http://tv.isg.si/site/ftpaccess/elogedusavoir/The%20Multiplicity%20of%20Black%20Identities%20in%20Brazilian%20Popular%20Music.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: (um vocabulário afro-brasileiro)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2005.

COSTA, José Rodrigues da. *Candomblé de Angola: Nação kassanje; história, etnia, inkises, dialeto litúrgico dos kassanges*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

COUTINHO, Luciana Gageiro. Da metáfora paterna à metonímia das tribos: um estudo psicanalítico sobre as tribos urbanas e as novas configurações do individualismo. *Rubedo*, ano II, n. 4, jan. 2000. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/tribus.HTM>>. Acesso em: 24 maio 2010.

DECANIO FILHO, Ângelo A. *A herança de Pastinha: a metafísica da capoeira. Comentários de trechos selecionados do Mestre*. Coleção São Salomão, vol. 3. Salvador: Angelo A. Decânio Filho, 1996

_____. Transe capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira. CEPAC – Coleção S. Salomão, n. 5,

Salvador, 2002. Disponível em: <<http://portalCapoeira.com/Downloads/Download-document/TranseCapoeirano>>. Acesso em 8 nov. 2010.

DIAS, Adriana Albert. Os “fiéis” da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha. *Afro-Ásia*, 32, 2005, pp. 271-303.

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, manha & malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DINIZ, Flávia. Samba de Roda em Curitiba segundo pessoas do Candomblé e da Capoeira. 2007. 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2007.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. *Ictus - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 5, p. 69-92, dez. 2004.

DORNELLES, Jonatas. A aplicação do modelo ritual na análise antropológica. *Ciudad Virtual de Antropologia y Arqueologia*, Porto Alegre, agosto de 2002. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jonatas_dornelles.htm>. Acesso em: 29 mar 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. “Tradição”, “Tradicional”. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. “Racionalismo”. Curitiba: Positivo, 2004.

FRIGERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. Traduzido por Sonia Coutinho. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, s/p, s/d. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_05.htm>. Acesso em: 01 out. 2007.

GARCIA, Sonia Chada. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos : Edufba, 2006.

GARCIA, Sonia Maria Chada. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacionais/ Escola de Música e Programa de Pós Graduação*. Salvador: EDUFBA, 2007. Pp. 137-144.

GARCIA, Sonia Maria Chada. Um Repertório Musical de Caboclos no Seio do Culto aos Orixás, em Salvador da Bahia. *Ictus - Periódico do Programa de Pós Graduação da UFBA*, Salvador, n. 3, p. 109-124, dez. 2001.

GASPAR, Eneida D (Org.). *Cantigas de umbanda e de candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

GOURLAY, K. A. Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist’s Role in Research. *Ethnomusicology* 22/1, p. 1-35, 1978.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Disponível em:
<<http://www.nzinga.org.br/incab/nzinga.htm>>. Acesso em: 17 mai. 2010.

JOAQUIM, Maria Saete. *O papel da liderança feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil – A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar: Centro de estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2.ed. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LODY, Raul Giovanni. Samba de Caboclo. *Caderno de Folclore*, v. 17. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, 1977.

LOPES, André L. L. *A volta do mundo da Capoeira*. Rio de Janeiro: Coreográfica, 1999.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Hoaiss*. “Catimbau”, “Quimbanda”. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LÜHNING, Ângela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. Tradução de Raul Oliveira. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990. Pp. 80-96.

LÜHNING, Ângela; PAMFILIO, Ricardo. *A Capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

MOTT, Luiz. Prefácio. In CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque. Apresentação. In: MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006. Pp. 17-22.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ, 05 nov. 2003. Disponível em:< <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

MUNIZ JÚNIOR, José. *Do batuque à escola de samba (subsídios para a história do samba)*. São Paulo: Símbolo, 1976.

NATIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. Tradução de Silvana Zilli Bomskov. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 10, jul.-dez. 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/Vol10_cap_01.pdf> Acesso em 10 out. 2008.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA, David Eduardo de. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu trasbordamento na cultura popular brasileira. Capítulo 8 (Música sacra e música popular). In: PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 75- 187. Disponível em:<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf>>. Acesso em: 10 out. 2007.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo de. Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira - O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. Pp. 120-145

RAMOS, Cleidiana. A casa que vela por uma nação. In: ALVES, Aristides (Org.). *Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan Kunzo Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelo Kwa Muije Angolão Paquetan*. Salvador: Asa Foto, 2010. Pp. 47-118.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Rio de Janeiro: Itapoã, 1968.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp; Belo Horizonte: Editora da UFMG: CECULT, 2002.

REIS, Leticia V. S. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Leticia V. S. (Orgs.). *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 31-53.

RIZZI, Nilse Davanço. Visões do transe religioso. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, 4: 78-106, 1.sem.1997.

ROSA, Laila Andresa Cavalcanti. Performance musical, de raça, gênero, geração e sexualidade no culto da Jurema sagrada. *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST22/Laila_%20Andresa_%20Cavalcante_%20Rosa_22.pdf. Acesso em: 26 dez. 2011

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Tradução do autor. 2. ed. Chicago; Londres: University of Chicago, 1985.

SANDRONI, Carlos (Coord.) *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: Iphan, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade – O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Tradução de Vera Ribeiro. Salvador/Rio de Janeiro, Edufba: Pallas, 2007.

SEGATO, Rita Laura. Raça é signo. Série Antropologia., 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/16639751/raca-e-signo>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

SHAFFER, Kay. *O Berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: MEC: FUNARTE, 1977.

SHAPANAN, Francelino. Entre Caboclos e Encantados - mudanças recentes em cultos de Caboclo na perspectiva de um chefe de terreiro. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira - O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 318 a 330.

SILVA, Jorge Luiz Teixeira da. Capoeira e identidade: um olhar ascógeno do racismo e da identidade negra através da Capoeira. 100 f. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Teologia. Instituto Ecumênico de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo: EST/IEPG, 2007. Disponível em:< http://tede.est.edu.br/tede/tde_arquivos/1/TDE-2007-10-01T135541Z-40/Publico/silva_jlt_tm163.pdf >. Acesso em: 25 out. 2010

SILVA, Midlej Suylan e. O lúdico e o étnico no *funk* do “Black Bahia”. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA., 1997. p. 201-217.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SILVA, Vagner Gonçalves da; AMARAL, Rita de Cássia. Símbolos da herança africana. Por que candomblé? In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia V. S. (Orgs.). *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 195-209.

SILVEIRA, Renato da. O candomblé-de-angola na era colonial. In: ALVES, Aristides (Org.). *Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan Kunzo Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelo Kwa Muije Angolão Paquetan*. Salvador: Asa Foto, 2010. Pp. 11-45.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. A música na capoeira: um estudo de caso. 1997. 256 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

SOUZA, Luiz Carlos. O sacrifício do carneiro uma radiografia da presença islâmica em Salvador. Trabalho de Conclusão do Curso (Comunicação – Jornalismo) -Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TURINO, Thomas. Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music. *British Journal of Ethnomusicology*, Cambridge. 2003. V. 12, n. 2, pp. 51-79. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30036849>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

TURINO, Thomas. *Music As Social Life – The Politics of Participation*. Chicago/London: The University of Chicago, 2008.

VASSALLO, Simone Ponde. A memória na Internet: os sites de Capoeira e as representações do passado do negro no Brasil. XIV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, jul. 2009, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/15_6_2009_19_57_8.pdf> . Acesso em: 9 nov 2009.

VASSALLO, Simone Ponde. Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da Capoeira "autêntica". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, p. 106-124, n. 32, 2003. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2200/1339>> . Acesso em: 29 mar. 2010.

VASSALLO, Simone Pondé. O registro da Capoeira como patrimônio imaterial novos desafios simbólicos e políticos. *Educação Física em Revista*, Brasília, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicasteste.ucb.br/index.php/testeAtividadeMovimento/article/viewFile/102/111>> . Acesso em 29 mar. 2010.

VEIGA, Manuel. Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões). *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, p. 125-138, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIANNA, Hermano. Não quero que a vida me faça de otário!: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e morro. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 31-60.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos Culturais*. 6.ed, Petrópolis: Vozes, 2000. Pp. 7-72.

ZONZON, Christine Nicole. A roda da Capoeira Angola - os sentidos em jogo. 2007. 138 f. Dissertação de Pós-Graduação (Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

ENTREVISTAS

MESTRA JANJA. Entrevista concedida a Flávia Diniz. Salvador, 3 mar. 2010.

MESTRE NELITO. Entrevista concedida à Flávia Diniz. Salvador, jul. 2010.

OLORIXÁ ISRAEL MACHADO. Entrevistas concedidas a Flávia Diniz. Curitiba, 15 out. 2007.

EVENTOS

CAPOEIRA ANGOLA E CANDOMBLÉ, O QUE HÁ EM COMUM? Transcrição de mesa-redonda na Academia Irmãos Gêmeos de Mestre Curió, Salvador, 21 jan. de 2010.

MENINA QUEM FOI SUA MESTRA. Evento de Capoeira na sede do Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Salvador, nov. 2009.

OFICINA DE CONSTRUÇÃO DE BERIMBAU. Ministrada por Mestre Poloca na sede do Grupo Nzinga. Salvador, 2009.

A NAÇÃO ANGOLA NA BAHIA. Seminário com Tata Mutá Imê, o antropólogo Renato da Silveira, a jornalista Cleidiana Ramos e Paula Barreto. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, em ocasião do lançamento do livro “A Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paquetan”, 21 out. 2010.

TATA MUTÁ. Transcrição de Flávia Diniz da palestra “A cosmogonia na capoeira”, proferida por Tata Mutá na sede da Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (ACANNE), Salvador, 3 de março de 2010.

REGISTROS SONOROS

BATE-FOLHA KUPAPA UNSABA. *Cantigas de Angola*: Mama Mabeji. Rio de Janeiro: Disponível em: <<http://www.ritosdeangola.com.br/download.php?view.3>> . Acesso em: 09/09/2010.

CAPOEIRA ANGOLA FROM SALVADOR, BRAZIL. Produção e coordenação do projeto: Mestre Cobra Mansa e Heidi Rauch em colaboração com Organization of American States e Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Smithsonian/Folkways Recordings. Anthony Seeger, Curator and Director Smithsonian/Folkways Recordings. Gravado por Michael Oat e Avatar Engineering. Supervisão de produção: Anthony Seeger e Amy Horowitz. Masterizado por Airshow, Airlington, Virginia. 1996. 1994?
<http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40465.pdf>

CONTRA MESTRES DORADO E FORRÓ E ALUNOS. *Capoeira Angola*. Bordeaux: Centre Culturel Cajueiro e ACAMCAB, 2009.

DANÇA DE GUERRA. Trilha Sonora Original. Bimba, Tiburcinho, Totonho de Maré, Noronha. Pesquisa, produção e gravação: Jair Moura. 1968. Trilha da primeira década do século XXI. Movimento Cultural Pela Margem. Série Documentário. s/d.

Produit par Jair Moura et KK Bonates, ce Cd chants traditionnelles de capoeira mais aussi de samba de roda. Il est composé de morceaux enregistrés dans les années 60 pendant le tournage du film "Dança de Guerra". DONA EDITH DO PRATO E VOZES DA PURIFICAÇÃO. Produção Artística: J. Velloso. Direção Musical: Paulinho Dafilin. Santo Amaro: Palco Livre; Proaudio Studio, 2001.

ESMOLA CANTADA: Santa Cruz da Ladeira da Cadeia. Cachoeira: Fundação, 1957.

GRUPO DA QUIXABEIRA. *Quixabeira De Lagoa Da Camisa: Ô Pandeiro! Ô Viola!* Coleção Turista Aprendiz, projeto do grupo A Barca. Direção Artística: Ricardo Reira. Produção: Sandro Santana. Lagoa da Camisa/Feira de Santana: Estúdio Zabumba, 2005.

MESTRE CANJIQUINHA & MESTRE WALDEMAR. *Capoeira*. Produção: Reinaldo Ramos Suassuna e Cida Galvão. Salvador; São Paulo: Estúdio da Boca do Rio; Estúdio OJB, 1986.

MESTRE CLÁUDIO E MESTRE FELIPE. *Angoleiros Do Sertão e do Recôncavo*. 2004.

MESTRE JOÃO GRANDE. *Capoeira Angola*. 200?.

MESTRE JOÃO PEQUENO. *João Pequeno de Pastinha*. Salvador: 2001.

MESTRE JOGO DE DENTRO. *Capoeira Angola*. Vol. 1. Sonopress, 1999.

MESTRE MANOEL. *Capoeira Angola: Ypiranga de Pastinha*. Rio de Janeiro: 2007.

MESTRE MORAES. *Capoeira angola 2: Brincando na roda*. Salvador: Smithsonian Folkways Recordings, 2003.

MESTRE MORAES. *Meu viver - 60 anos*. Salvador: 2010.

MESTRE MORAES. *O GCAP tem dendê* – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Salvador: Sonopress, 1999.

MESTRE PASTINHA. *Especial: Pastinha Eternamente*. Remasterização do LP “Capoeira Angola: Mestre Pastinha e sua Academia”. Fontana Stereo, 6485 119, 1969. Revista Praticando Capoeira, ano 1, n. 4, São Paulo, Editora T + D, s/d.

MESTRE ROBERVAL. *Bahia nossa Bahia: cânticos de capoeira angola* – Grupo de Capoeira Filhos de Angola. V. 2. s/d.

MESTRE TRAÍRA. *Capoeira da Bahia*. Apresentação: Dias Gomes. 1 CD. 2ª edição do LP *Capoeira dos Mestres Traíra, Cobrinha Verde e Gato*. Produção: Roberto Batalin. Rio de Janeiro, Editora Xauã, 1963. Informação disponível em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm>. Acesso em: 2 jun. 2010.

MESTRES BOCA RICA E BIGODINHO. *Capoeira Angola*. Produção: Associação de Capoeira Angola Marrom e Alunos (ACAMCAB). Rio de Janeiro: 2002.

NZINGA. *Capoeira Angola*. Produção executiva: José Marcos P. Bueno, Direção geral: Sérgio Mendonça, Direção artística: Beto Mendonça. São Paulo: Pôr do som, 2002/2003.

REGISTROS AUDIOVISUAIS CONSULTADOS NA INTERNET

A LADAINHA. Enviado por apoloere em 08/10/2011 para o site www.youtube.com. Descrição: Documentário 30m. Agradecemos a participação dos Mestres Cobra Mansa, Jogo de Dentro, Valmir, Janja e Poloca, Lazaro Faria, e a Bahia de Todos os Santos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jPou-aRpZW0&feature=related>>. Acesso em: 27 set. 2012.

ARTES DA CAPOEIRA. Descrição: Imagens e depoimentos dos grandes mestres da Capoeira, intervenção de historiadores, de músicos e diversos artistas. Conheça melhor a Capoeira, suas origens, sua importância na história e sua relação com a música, com direção de Josias Neto. Parte 1ª 3. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/102>>. Acesso em: 29 set. 2012.

GRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Enviado por runetavares em 04 set. 2006 para o site www.youtube.com. Descrição: Clip do Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Produção Itinerante Filmes (www.itinerantefilmes.com.br). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ashz8AM7tnY>>. Acesso em: 27 set. 2012.

LUNDA MUXICONGO. Roda do Grupo Nzinga. Evento “Menina quem foi sua Mestre”. Salvador, nov. 2009. Acervo Flávia Diniz.

MESTRA JANJA AND MESTRA PAULINHA. Enviado por pacienciaemrazil em 08 set. 2010 para o site www.youtube.com. Descrição: During the third and final day of Mestre Janja's event celebrating 15 years of her group Nzinga, Mestre Janja and Mestre Paulinha played with each other. Talk about woman empowerment, 08 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=287vdQGRQc&NR=1&feature=endscreen>>. Acesso em: 27 set. 2012.

MESTRA JANJA CANTA FAIXA DO PRÓXIMO CD DO GRUPO NZINGA. Enviado por manoziggi em 22 fev. 2010 para o site www.youtube.com. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jiVvz-2ixe8>>. Acesso em: 27 set. 2012.

MESTRA PAULINHA AND MESTRE POLOCA AND MESTRE JANJA. Enviado por pacienciaemrazil em 14 set. 2010 para o site www.youtube.com. Descrição: During the third and final day of Mestre Janja's event celebrating 15 years of her group Nzinga, Mestre Poloca and Mestre Paulinha played with each other. Then Mestre Janja played with Mestre Poloca. Very nicely done, 08 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=So41o2aQsec&feature=related>>. Acesso em: 27. Set. 2012.

MESTRE GATO E COMADRE ONÇA NAS CANTIGAS DA CAPOEIRA. Publicado em 01 jun. 2012 por Carolina Cunha no site www.youtube.com. Descrição: Gravação do CD que acompanha o livro MESTRE GATO E COMADRE ONÇA (Uma história de capoeira recontada por Carolina Cunha. Edições SM. ISBN 978-85-7675-744-3), no Estúdio WR, Salvador-BA, em julho de 2010. NZINGA, ESPAÇO CULTURAL PIERRE VERGER e PROJETO PEQUENOS DO JOÃO. Participações especiais: MESTRE JOÃO PEQUENO e MESTRE BOCA RICA. Gravações complementares no Estúdio 185, em São Paulo-SP. Mixado e masterizado por Beto Mendonça no Estúdio 185, em São Paulo-SP. Produzido por Carolina Cunha. Direção Geral: Beto Mendonça. Produção Executiva: Fabiana Marques. Agradecimentos ao MESTRE JOÃO GRANDE pela colaboração fundamental. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dN2SOgPHpWo&feature=share>> . Acesso em 27 set. 2012.

MESTRE JANJA. Enviado por revistadehistoria em 18 jul. 2008 para o site www.youtube.com . Descrição: Mestre Janja durante a cerimônia de titulação da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aJCrdw_2T2E> . Acesso em: 27 set. 2012.

MESTRE POLOCA - GRUPO NZINGA. Enviado por revistadehistoria em 20 jul. 2008. Descrição: Co-fundador do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, Mestre Poloca joga roda de angola em Salvador no dia 15 de julho de 2008, data do registro da capoeira como patrimônio cultural brasileiro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ISlzhq7wb3s&NR=1>> . Acesso em 27 set. 2012.

NZINGA CAPOEIRA ANOLGA 2007. Enviado por James Bahcano em 11 mai. 2009 para o site www.youtube.com . Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1WCmKCpAp60>> . Acesso em: 27 set. 2012.

NZINGA CAPOEIRA USING AFRICAN LANGUAGE. Enviado por blacfoundation em 08 set. 2009 para o site www.youtube.com . Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=1fgxzQFFCFo>> . Acesso em: 27 set. 2012.

NZINGA RODA DE 2 DE 2, 2012. Enviado por bahiansunsets em 10 fev. 2012 para o site www.youtube.com. Descrição: No dia 2 de fevereiro rolou mais uma festa homenageando a rainha do mar. Os mestres Valmir, Renê, Caboré, Boca do Rio e contra-mestre Pepeu estiveram. Fizemos ainda, a entrega de título de contra mestre para Daniel Marconi e Piter Bedoian. São os primeiros contra mestres do Nzinga. O Anderson Barba Ruiwa foi elevado a Treinel. ODOYÁ!! Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1rmtYcpB36E>> . Acesso em: 27 set. 2012.

NZINGA RODA DE 30 ANOS. Publicado em 24 jul. 2012 por bahiansunsets, no site www.youtube.com . Diretor: Jon Lewis, Mangaba Produções, jul. 2012. Descrição: Roda de Capoeira Angola no sede de Nzinga, Rio Vermelho, Salvador para comemorar 30 anos de capoeira dos nossos mestres, Janja, Paulinha e Poloca. 'Tradição com Resistência'. Os mestres entregaram o título de Treinel para Swai e Limaverde. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qUx7ishwMHA&feature=share>>. Acesso em: 27 set. 2012.

NZINGA RODA EMBAIXO DOS COQUEIROS. Publicado em 29 set. 2012 por bahiansunsets para o site www.youtube.com . Diretor: Jon Lewis, Mangaba Produções, jul. 2012. Descrição: Roda de encerramento do evento comemorando 30 anos de capoeira de Mestra Janja, Mestra Paulinha e Mestre Poloca. Na beira do mar, Rio Vermelho, Salvador da Bahia. 21 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yVjwFgDbwps&feature=share>> . Acesso em: 27. Set. 2012.

O IÁ MATAMBA. Roda do Grupo Nzinga. Evento “Menina quem foi sua Mestra. Salvador, nov. 2009. Acervo Flávia Diniz.

ORQUESTRA DE BERIMBAUS E RODA NO HOTEL MERCURE. Enviado por bahiansunsets em 10 jan. 2011 para o site www.youtube.com . Descrição: janeiro, 2011, apresentação da orquestra de berimbaus do grupo nzinga salvador no hotel mercure, seguida de uma roda. Jogos: Anderson e Antony, Mestre Poloca e Mika. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n0QMkpfvxt4&feature=player_embedded>. Acesso em: 27 set. 2012.

ROJI Ê. Roda do Grupo Nzinga. Evento “Menina quem foi sua Mestra. Salvador, nov. 2009. Acervo Flávia Diniz.

WARSZTATY Z MESTRE POLOCA. Enviado por Agnieszka Gryniewicz em 15 nov. 2009 para o site www.youtube.com . Descrição: Warsztaty Capoeira Angola w Warszawie z Mestre Poloca, Capoeira Angola workshops in Warsaw with Mestre Poloca. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PbkjPH7Jfs>> . Acesso em: 27 set. 2012.

ANEXOS

1) A seguinte cantiga, adaptada de cantiga de Inquice pelo *Grupo Nzinga* à Capoeira, foi cantada por Tata Mutá Ime, em festa para o Inquice Tempo, em 2010, no *Terreiro Mutá Lambo ye Kaiongo* (♩ - 49).

Kitembo - Tempo - Tembu Cantiga de Caboclo cantada na Capoeira

Grupo Nzinga

♩ = ~80
1ª vez solista; 2ª vez coro

Na mi - nha al - dei - a bri - lha o sol Tam - bém bri - lha a lua

Oi que tem - po é es - se meu Deus!(Zazi!)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The first staff begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

2) A seguinte cantiga, segundo Mestre Poloca, é um hino dos Candomblés de Nação Angola, e foi adaptada pelo *Grupo Nzinga* à Capoeira. A transcrição de algumas palavras é apenas fonética, pois não encontramos registros de tal cantiga para comparação (♩ - 50) (♩ - 51) (♩ - 52)¹¹⁵.

Lunda Muxicongo

Hino da Nação Angola de Candomblé

Cantiga adaptada à Capoeira pelo Grupo Nzinga

♩ = ~80
solista

ê di ban du lu an-go-lê an si ê lun-da mu-xi-con-go in quá

In-qui-ce ê lun-da mu-xi-congo! ê di ban du lu an-go-lê an si

ê lun - da mu - xi - con - go in quá In-qui - ce ê

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves. The first staff begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line with a triplet. The second staff continues the melody, with a 6-measure rest at the beginning. The third staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

¹¹⁵ Bate Folha Kupapa Unsaba (faixa 46).

4) A seguinte cantiga, para o Inquice Nkosi, foi adaptada à Capoeira pelo *Grupo Nzinga*, e gravada no CD do grupo. Barcellos (1998, p. 37), transcreve o texto desta cantiga da seguinte forma: “Nkosi biole sibiolala / Nkosi biole sibiolala / Nkosi biole sibiolala, Eme kajamungongo / Nkosi biole sibiolala / Eme kajamungongo / Nkosi biole sibiolala”. A tradução que o autor fornece é: “O Guerreiro dá risadas quando vence... / O Guerreiro dá risadas quando vence... / O Guerreiro dá risadas quando vence, / Meu protetor... / O Guerreiro dá risadas quando vence.”. Os dois últimos versos deste texto são cantados repetidamente como uma segunda parte da música, alternados entre coro e solista, após algumas repetições da primeira quadra que também alterna entre coro e solista (♩ - 53) (♩ - 54)¹¹⁶.

Nkosi biole sibiola

Cantiga para o Inquice Nkosi ou Roji cantada na Capoeira

Grupo Nzinga

♩ = ~80
1ª vez solista; 2ª vez coro

N - ko-si bi-o-le si-bi-o - lá N - ko-si bi-o-le si-bi-o - lá N -
ko-si bi-o-le si-bi-o - lá Ka-ja-mu-gon - go N - ko-si bi-o-le si-bi-o - lá

A melodia desta primeira quadra, apresentada acima, foi adaptada à Capoeira com texto diferente, provavelmente à mais tempo do que esta com texto em língua africana: “Vim lá da Bahia pra lhe ver / Vim lá da Bahia pra lhe ver / Vim lá da Bahia pra lhe ver, pra lhe ver / Pra lhe ver, pra lhe ver, Pra lhe ver”.

¹¹⁶ Mestra Janja (NZINGA, 2003, faixa 10), “Nkosi Biole Sibiolala”.

5) A próxima cantiga foi cantada por Vinícius do Nzinga, de 14 anos, em 2010, e é uma homenagem ao Inquice Mutalambo, adaptada pelo Grupo Nzinga como cantiga de Capoeira (♩ - 55). Podemos ouvir, também, uma adaptação intitulada da cantiga por Maria Bethânia (♩ - 56), intitulada “Capitão do Mato”, extraída do DVD Brasileirinho editado na Argentina por RP music e disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=2-wK7G46iAQ>>. Acesso em: 26 set. 2012.

Mutalambo
Roda Nzinga 13 ago 2010

Vinícius 14 anos

♩ = -80
solista

Eu che-guei vesti-do de rei Quem me cha-mou Eu che-guei vesti-do de rei

7
Mutalam-bo Eu che-guei vesti-do de rei Quem me cha-mou

A seguir, alguns poucos exemplos de versos, quadras, expressões e termos compartilhados pela Capoeira, pelo Samba de Roda e pelo Culto ao Caboclo, embora muitas vezes com variações:

1) Capoeira, Culto ao Caboclo e Samba de Roda:

“Quando a maré vazar,
Vou ver Juliana,
Vou ver Juliana,
Vou ver Juliana. (*bis*)” (GASPAR, 2008, p. 73)

2) Culto ao Caboclo e Samba de Roda:

“Vou embora pro sertão,
Viola, meu bem, violá. (coro)
Eu aqui não passo bem,
Viola, meu bem, violá. (coro)
Sou empregado da Leste,
E maquinista do trem,
Vou embora pro sertão, Eu aqui não passo bem,
Ô viola , meu bem violá,
Ô viola , meu bem, viola. (*bis*)” (Ibid., p. 73-74)

3) Culto ao Caboclo, Capoeira e Samba de Roda:

“A mocinha do sobrado,
Mandou me chamar pelo seu criado (*bis*)
Eu mandei dizer pra ela que to
Vaquejando o meu gado. (*bis*)” (Ibid., p. 74)

4) Capoeira e Culto ao Caboclo:

“Eu vi a cutia
Com o coco no dente.
Quando ela me viu,
Enguliu de repente. (*bis*)” (Ibid., p. 79)

5) Capoeira, Samba de Roda e Culto ao Caboclo:

“Eu não sou daqui,
Sou marinheiro só,
Eu sou do amor,
Sou marinheiro si (...)” (Ibid., p. 80)

6) Culto ao Caboclo e Samba de Roda:

“(…) Não corte capim aí, capineiro,
Só corte quando eu mandar, capineiro, (*bis*)” (Ibid., p. 80)

7) Culto ao Caboclo e Capoeira:

“Na minha guiada
Ta faltando um boi.
Ta faltando um,
Oi me faltam dois.” (Ibid., p. 81)

8) Expressões e palavras comuns nas ladainhas de Capoeira e cantigas de Caboclo:

“Não nego meu natural” (GASPAR, 2008, p. 83); “Vamos vadear” (Ibid., p. 84, 86); “Escute o que eu vou falar” (Idem); “camaradas” (Ibid., p. 86); “gameleira” (Ibid., p. 94); “Pisei no massapé” (Ibid., p. 96), etc.

10) Capoeira, Samba de Roda e Culto ao Caboclo:

“Oi, olô pandeiro
Oi, olô viola. (*bis*)” (Ibid., p. 96) (♩ - 57)
Ouvir o CD do Grupo Quixabeira (2005, faixa 3), “Alô Pandeiro, Alô Viola”.

11) Capoeira e Culto ao Caboclo:

“Dim dim dim, quem vem lá? (*bis*)” (Ibid., p. 88);
“Viola vem, viola vai
Boiadeiro que é bom
Neste samba não cai” (Ibid., p. 88)