

# Capoeira angola, música e acontecimento <sup>1</sup>

Marco Antonio Saretta Pogleia (PPGAS – UFRGS / RS)

**Palavras-chave:** capoeira angola; música; acontecimento.

As linhas que seguem são reflexões iniciais a partir da realização da etnografia que compõe a minha pesquisa de doutorado em Antropologia Social, em andamento, sobre a musicalidade na capoeira angola. A capoeira angola configura um estilo que se caracteriza sobretudo pela afirmação da matriz africana da capoeira, preservando características formais e rituais que a singularizam diante de outras vertentes<sup>2</sup>. No que diz respeito à questão da musicalidade, de acordo com o dossiê realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para salvaguarda da capoeira, a capoeira angola

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> É notável como uma imagética da capoeira é fortemente divulgada e reiterada pelos meios de comunicação como símbolo de brasilidade a partir de um viés desportivo, mais associado aos estilos da *capoeira regional* e da *capoeira contemporânea*. A primeira corresponde a uma vertente que reivindica a descendência de Mestre Bimba, o qual teria introduzido, ainda na década de 1930, um método de ensino na capoeira e outras modificações em busca de eficiência que aproximaram a sua prática das atividades esportivas (Frigério, 1989; Magalhães, 2012; Pires, 2001; Reis, 2000; Vieira e Assunção, 1998). A expressão *capoeira angola* foi então mobilizada especialmente por Mestre Pastinha, aliado a outros intelectuais, como Édison Carneiro e Jorge Amado, como contraponto à capoeira regional, que havia desfrutado de forte ascensão nas décadas seguintes, para colocar em evidência a sua origem africana (*idem*). Nesse sentido, a capoeira angola emergiu como categoria através da luta travada pelos capoeiristas contra a captura da sua arte por uma narrativa de viés nacionalista e esportivizado que seguiu à descriminalização da prática da capoeira na década de 1930, em consonância com as políticas de afirmação da identidade nacional empreendidas pelo Estado Novo. Na segunda metade do século passado, a emergência de escolas de capoeira mais associadas ao esporte que não reivindicam, entretanto, a descendência de Mestre Bimba, deu origem à classificação “capoeira contemporânea”. Há uma distinção muito vívida entre a capoeira angola e os outros estilos na estética de jogo, o que não se separa de uma ética, e em algumas características formais (como a prática de graduações identificadas por cordéis coloridos adotada por estes últimos, o uso de sapatos pela capoeira angola, as roupas e até mesmo os corpos, geralmente mais protuberantes na capoeira regional e capoeira contemporânea).

é aquela que se manteve mais vigorosa enquanto depositária da estrutura musical que preserva estreitas relações com as matrizes africanas, tanto pelas formas harmônica e rítmica presentes na composição sonora da tríade de berimbau grave, médio e agudo, quanto pelo aspecto melódico e de conteúdo das letras cantadas nas ladainhas, chulas e corridos, mantidas vivas até hoje graças à memória oral da capoeira. (p. 81)

O repertório musical da capoeira angola traz em seus cantos mais tradicionais muitas referências a eventos históricos a ela associados (sua origem, a escravidão e a perseguição da polícia) e a situações cotidianas da Bahia ou outras regiões do Brasil, e também à África e à realidade do povo negro. Seus versos contêm ainda comentários sobre situações de jogo recorrentes e expressam traços fundamentais da filosofia da capoeira – o respeito à hierarquia, a luta do fraco contra o forte, a ambivalência presente nos jogos. É importante para o bom cantador dominar um repertório amplo e variado, pois este deverá utilizar a música para interagir com o público, narrar alguma situação inusitada ou intervir também nos jogos sempre que julgar pertinente. Isso pode ser feito tanto através do canto de versos como *vem jogar mais eu, mano meu*, que instaura um clima mais amistoso entre os jogadores, quanto de outros mais incisivos, como *vou bater, quero ver cair*, uma solicitação explícita para um jogo mais combativo, com aplicação de rasteiras. Ou ainda pela escolha de músicas tradicionalmente associadas a um determinado tipo de jogo ou cujo ritmo induza a situações previstas (um jogo mais manhoso, um jogo mais ofensivo etc.). Quando perguntado sobre as motivações que encontra para escolher uma música para cantar durante a roda, Contramestre Bicicleta explica:

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

É significativo o fato de que os capoeiristas não se autodenominam cantores, mas *cantadores*. A sua música é transitiva, no mesmo sentido que Roland Barthes (2007) caracteriza a atividade dos “escreventes” em distinção aos escritores. Para os últimos, escrever é um verbo intransitivo, eles realizam uma função que encontra seu fim em si mesma. Já os escreventes possuem uma escrita “transitiva”, há um fim para o qual a

palavra é apenas um meio: “para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui” (p. 34). Nesse sentido, a avaliação do que significa um bom cantador na capoeira não corresponde aos mesmos critérios estéticos da música ocidental, pois coloca em jogo a capacidade de interagir com os capoeiristas, de influenciar a energia da roda e manipular o seu *axé*. Por isso, considerá-la do ponto de vista da apreciação musical de um espectador absoluto seria tomá-la como uma música sem vida e até mesmo ingênua. É interessante observar ainda que muitos dos CDs da capoeira angola são registros de rodas ao vivo, e é comum ouvirmos ruídos e gritos que deixam bastante nítida esta condição. Em suma, a música na capoeira não é, ou não deve ser, um fim em si mesma, e nesse sentido cantar é um verbo transitivo – o cantador “canta para”. Como vimos, as músicas cantadas durante a roda possuem em geral correspondência direta com o jogo corrente e os capoeiristas mais experientes sabem, inclusive, que assim como a música tem o poder de animar a roda, uma cantiga “puxada” no momento errado pode trazer consequências bastante adversas para o jogo, como podemos perceber na narrativa de Mestre Cobra Mansa, a seguir:

Um dia eu tava na roda, aí uma menina começou a cantar (...). Eu joguei um jogo, aí depois chamei uma outra pessoa pra jogar, aí ela começou a cantar *Ai, ai, aidê / joga bonito que eu quero ver* [cantando]. Eu falei:  
– “pô, eu tô jogando feio, é?”  
– Não, mestre! Eu não queria falar isso...  
– Mas você falou! (risos). Você mandou eu jogar bonito que você quer ver...  
Aí, coitada, ela ficou toda embananada. Aí eu falei: “eu tô brincado. Mas daí você toma cuidado, porque se o mestre tá na roda e você chega pra ele e manda ele jogar bonito, é porque ele tá jogando feio”. Mas a pessoa não tinha ideia do efeito que ia ser.

A situação acima chama a atenção para a responsabilidade que assume o cantador na roda de capoeira. E além do momento adequado para o canto de algumas músicas durante a roda, estas podem assumir diferentes significados em diferentes situações, o que demanda uma sensibilidade bastante aguçada para que algumas nuances significativas possam ser percebidas. Contramestre Guto exemplifica este aspecto com uma música cujos versos requisitam reiteradamente: *chora, Viola!* Segundo argumenta, esta música pode ser cantada tanto quando o tocador da Viola (como é chamado o berimbau mais agudo utilizado na capoeira angola) é muito bom quanto, ao contrário, seu desempenho é pouco satisfatório. No primeiro caso, trata-se de oferecer a ocasião

para que mostre sua habilidade e realize um solo livre<sup>3</sup>; no segundo, é um chamado para que o berimbau seja tocado com mais vigor. Mestre Renê traz muito presente nas suas aulas e oficinas de capoeira a ideia de que o capoeirista precisa “ver o invisível”, ou como ouvia do seu mestre, Paulo dos Anjos, “ter o terceiro olho, enxergar com o olho de capoeirista”. O desenvolvimento desta sensibilidade, que expressa também a malícia da capoeira, vem com o tempo, através da vivência na roda e, como veremos, pode ser fundamental para se compreender a intencionalidade de alguns cantos.

Uma música que Mestre Renê costuma cantar com certa frequência nas suas rodas, por exemplo, traz os seguintes versos: *hoje meu mestre falou / quem não jogar certo vai cair no pau*. De acordo com o mestre, várias podem ser as motivações para este canto: o desejo de que os jogadores façam um jogo bonito, a ordem para que algum deles seja mais agressivo ou a advertência para aquele que porventura não esteja “jogando certo”. Além disso, esta música era cantada por Mestre Paulo dos Anjos e trazê-la para a roda é também uma forma de manter viva a memória do seu mestre. Mas “você tem que saber pra quem você vai cantar isso”, argumenta. Pois em cantos com este teor existe sempre o risco de que tenham seus versos mal compreendidos, especialmente nos casos em que os jogadores forem desconhecidos. Conforme explica:

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

As palavras do mestre colocam em cena uma situação interessante. Vemos aqui a necessidade de compreender as músicas *na* capoeira intrinsecamente ligadas ao contexto particular em que são cantadas. Como escreve Seeger (2016), “as performances musicais não constituem apenas em sons, mas nos contextos dos quais esses sons fazem parte” (p. 266). Muitas vezes o recado não se encontra na letra da cantiga em si, mas nos versos improvisados que a acompanham. E há situações nas quais é o jogo que impõe o

---

<sup>3</sup> A Viola é o berimbau que, em geral, é responsável por fazer mais redobres rítmicos. Fazê-la “chorar” significa tocá-la com habilidade, extraindo bastante som do berimbau.

canto, e nesse caso esse “terceiro olho”, essa capacidade de fazer a leitura da situação como um todo, é exigido do cantador: “muitas vezes é o jogo que canta”, observa Contramestre Bicicleta. A entrada de um mestre na roda muitas vezes requer este tipo de sensibilidade. Ao comentar sobre como costuma agir quando um mestre está jogando em uma roda que está sob sua coordenação, Contramestre Guto afirma: “procuro fazer os cânticos mais tradicionais, que tenham a ver com a história daquela pessoa”. E exemplifica:

Eu vou perguntar pra ele o que ele quer que eu cante, se eu tiver cantando. Vou perguntar se ele quer cantar. Porque é isso:  
– Mestre, o senhor quer cantar, o senhor quer tocar, quer fazer...?  
– Não, leva lá, meu filho.  
– Tá bom...  
Aí vou naquilo, né. (...) Não vou cantar uma música que fique orientando o jogo. Vou falar músicas de celebração, da presença do mestre. Ou *Tim, tim, tim lá vai viola* [música bastante tradicional na capoeira angola]... Sabe? Músicas que são mais neutras, que promovem a roda, não ficam orientando muito<sup>4</sup>.

Assim, compreender o que está sendo expresso no canto exige uma atenção cuidadosa voltada para o jogo. E é a intimidade com a prática da capoeira e com a sua filosofia que poderá fornecer os elementos necessários para isso. Percebemos que os versos não apenas contêm o saber e a filosofia da capoeira (como depositários de uma sabedoria acabada), mas também – e talvez sobretudo – o modo como esses versos são colocados em jogo é a expressão em ato desta filosofia. Sodré (1988, p.148) argumenta sobre a ausência de “relações absolutas de causa e efeito” na ritualidade das culturas negras, o que demanda apreender os fenômenos “na dependência do momento que se descreve” (p. 160). Perceber esta dimensão (que de certa forma resiste à metafísica ocidental, marcada, segundo o autor, pelo domínio da “transparência”) nos parece, assim, fundamental para compreender o espírito da capoeira.

Mas a compreensão do significado e intenção dos cantos nunca é definitiva, tendo em vista justamente a ambivalência sempre presente na capoeira, como bem expressa uma das suas cantigas consideradas mais tradicionais, cantada em versos quase arrastados: *oi sim, sim, sim / oi não, não, não...* Desse modo, é comum que um capoeirista termine o

---

<sup>4</sup> Certamente, está em jogo também a relação entre o cantador e o mestre. O contramestre se refere aqui a mestres significativamente mais velhos do que ele, como fica evidente no diálogo usado como exemplo, no qual o mestre o trataria por “meu filho”.

jogo conservando dúvidas sobre as intenções do cantador – e consultá-lo posteriormente será uma forma muito pouco eficaz de resolver a questão. Barthes afirma que “a função do escrevente é dizer em toda ocasião e sem demora o que ele pensa” (p. 36). Entretanto, o autor é enfático sobre a distinção acima tratar-se de uma tipologia, pois na verdade o que encontramos são atividades que mesclam e se movem entre uma e outra classificação. E é nesse ponto que percebemos na prática do cantador da capoeira aquilo que Barthes identifica à atividade própria do escritor: “ele converte, mesmo à sua revelia, por seu próprio projeto, toda explicação em espetáculo” (p. 33). Isso muitas vezes é feito introduzindo ambivalência através da utilização de figuras de linguagem: “eu trabalho com metáforas, que é pra só entender o que eu canto as pessoas que têm a condição de abstrair” (Mestre Moraes)<sup>5</sup>. Nesse sentido, podemos dizer que a transitividade é efetuada pelos seus próprios meios, através da própria filosofia da capoeira, onde a dissimulação é um elemento fundamental – justamente a recusa do que Sodré define como “o grande imperativo da ideologia moderna”, isto é, a “*transparência* absoluta: tudo deve ser dito, tudo deve ser revelado” (Sodré, *idem*, p. 142, grifo original). Há ainda uma multiplicidade de fatores a influenciar a avaliação sobre os cantos, que vão desde a expressão corporal do cantador (gestual, olhares, sorrisos) à posição que este ocupa na roda (se um mestre ou aluno; se canta na bateria ou ao pé do berimbau, prestes a jogar; se está tocando o Gunga, o berimbau mais grave, a cujo tocador se confia a coordenação da roda etc.). Assim, torna-se fundamental para a análise da musicalidade na capoeira uma orientação voltada para a dinâmica da performance musical, conforme já adverte Gilroy (2001) a respeito da música na diáspora africana, sob pena de termos a sua expressão esvaziada de sentido pelo privilégio dedicado à textualidade.

Ao ressaltar as diversas possibilidades de um mesmo canto e chamar a atenção para a necessidade de situá-lo na singularidade de cada acontecimento, tomo por base a proposta pragmática de Deleuze e Guattari (1995). Na perspectiva dos autores, a constante não se opõe à variável, mas é um caso particular desta, resultante de um tratamento específico que a submete a algum tipo de estabilização: “Ora tratam-se as variáveis de maneira a extrair delas constantes e relações constantes; ora, de maneira a colocá-las em estado de variação contínua” (p. 49). Nessa perspectiva, a análise de uma

---

<sup>5</sup> Relato de Mestre Moraes, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XFONz9U1NxM&t=74s> .

música fora de seu contexto de enunciação corre o risco de conferir a ela um significado estático que talvez não encontre correspondência etnográfica. Conforme argumenta Mestra Janja:

Por isso que eu digo: ela compõe essa matriz filosófica da capoeira, a música. Porque ela faz com que cada momento seja um único, né? Um único. [...] Porque tem um conjunto de outros elementos difíceis de serem identificados, que passa pela emoção, que passa por sua relação com aquelas pessoas que estão jogando, que vai dar o enfoque da música que você tá cantando. Isso eu acho que é o máximo da presentificação dessa tradição, entendeu? (Mestra Janja)

Assim, quem canta, para quem canta, o momento e o local em que se canta uma cantiga, as intensidades que atravessam o cantador no momento do canto, tudo isso compõe a própria música enquanto parte de um acontecimento singular. Desse ponto de vista, assim como se costuma dizer que “cada jogo é um jogo”, poderíamos afirmar que uma música nunca se repete na capoeira, ou não se repete sem ao mesmo tempo tornar-se outra, sem que seja submetida a um novo devir. Nessa perspectiva, a música é a mesma se a analisarmos a partir da letra e da melodia principais, mas tudo muda se tomarmos como ponto de partida as diferentes formas que essa mesma música, com seus fraseados, suas variações e improvisos singulares a cada performance, pode afetar os corpos dos capoeiristas no ritual da roda.

#### **Referências:**

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FRIGÉRIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.4, n.10, p. 85-98, jun. 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. Parecer n° 031/2008. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1388>.

JONES, LeRoi. **Black Music: free jazz y consciencia negra 1959–1967**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA/EDUSC, 2012.

MAGALHÃES FILHO, Paulo A. **Jogo de discursos**: a disputa por hegemonia na capoeira angola baiana. Salvador: EDUFBA, 2012.

PIRES, Antônio Liberac C. S. **Movimentos da cultura afro-brasileira** – a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Campinas/SP: tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

REIS, Letícia V. S. **O mundo de pernas para o ar**: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê** – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 320 páginas. 2016.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **Da inversão à re-inversão do olhar - ritual e performance na capoeira angola**. Tese de Doutorado. São Carlos: UFSCAR, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VIEIRA, L. R. & ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. **Estudos Afro-Asiáticos** (34):81-121, dez. de 1998.