

## **As Cantigas da Capoeira Angola – Religiosidade e Poesia**

. Ana Paula Rezende Macedo

*O que eu gosto de lembrar sempre é que a capoeira apareceu no Brasil como luta contra a escravidão. Nas músicas que ficaram até hoje se percebe isso. Entenda quem quiser, está tudo aí nesses versos que a gente guardou daqueles tempos.<sup>1</sup> - Mestre Pastinha<sup>2</sup>*

Uma das características dos cantos de Capoeira é o improviso, seja na Angola ou na Regional, suas duas principais modalidades ou estilos; o cantador começa a cantar uma cantiga conhecida, o coro responde. Se for um cantador que domina bem o compasso, o ritmo musical da Capoeira, ele pode dizer, cantando, diversas coisas e o coro se mantém a repetir a mesma estrofe. Geralmente o cantador canta a sua história, faz um desafio, canta casos e coisas da Capoeira e também os narrados pela literatura popular. Para isso utiliza versos em quadras, as quadras populares tão presentes na cultura brasileira, muitas de origem remota e desconhecida, mas que são constantemente cantadas, algumas possivelmente criadas dentro de uma roda de Capoeira e que hoje já ultrapassaram o seu universo, compondo também em outras manifestações da cultura brasileira.

Um bom cantador, ele *deixa ser levado pela música*, de forma que torna *fácil* cantar as coisas que lhe vêm ao pensamento, tal como os cantadores de ‘desafios’ e ‘duelos’, os repentistas, mestres no improviso.

Na Capoeira, o jogo não acontece apenas entre os dois indivíduos no meio da roda, que executando os golpes, dançam. Acontece também entre os berimbaus, onde um dos tocadores pode *dobrar* um toque e o outro *responder*, improvisando de diversas formas, dentro do toque, do ritmo. Ou entre cantadores, mas não como uma ‘cantoria’, onde um canta e o outro responde em um longo diálogo; o capoeira joga com todos os integrantes da roda, inclusive com o público, se quiser, e pode, pela astúcia de um outro cantador, levar uma *rasteira* (oral) e perder a vez de cantar.

Embora sendo nomeados de diversas formas, existem basicamente dois tipos de cantos na Capoeira Angola: o canto onde os jogadores se mantêm agachados ‘ao pé do

berimbau’, o cantador passa uma determinada mensagem iniciada por um grito: iêê, entoa alguns versos em ritmo lento e melodia dolente e, após estes, canta outros versos em tom de louvação, cada verso da louvação é repetido pelo coro acrescido do termo camarada. E o canto para o jogo, quanto à estrutura de canto e coro, o ritmo e sua intensidade, rápida ou lenta, podem variar.

Esses cantos ou cantigas, geralmente, são denominados chulas e/ou corridos. Os primeiros, que atualmente chamam de *ladainha*, já foram denominados por diversos outros termos, como: o momento do *preceito*<sup>3</sup>, o canto de *improviso*<sup>4</sup>, o *canto para o início*<sup>5</sup>, *hino da capoeira*<sup>6</sup>, *chula inicial*, *chula de fundamento*<sup>7</sup> ou *louvação*<sup>8</sup>, *toadas de desafio*<sup>9</sup>.

Essa diversidade na denominação não se vê na descrição de seu momento e na estrutura da cantiga que se compõe de narração poética, quadra ou ditados populares, seguidos de louvação. Enfatizamos que é justamente esta ‘permanência’ histórica do momento da ladainha que faz com que este seja o tema e o objeto de estudo deste trabalho. O momento da ladainha contribui para a legitimação do jogo da Capoeira enquanto ritual composto pelos golpes, gestos e pela musicalidade. Um não prescinde do outro e o ritual não se faz sem eles.

Até o século XIX, diversas práticas culturais dos negros e mulatos eram rotuladas e generalizadas como *batuque*. Em meio ao batuque estavam presentes as diversas formas de samba de roda, o maculelê, o jongo, cucumbis, a congada, as festas de Reis, a Capoeira e tantas outras práticas desaparecidas e/ou transformadas.

Acreditamos que a entonação do canto e a cadência das palmas podem ter ditado os ritmos desta primitiva luta. É possível também que o ritmo que a identifica seja anterior à entrada do berimbau na Capoeira e à constituição de alguns dos elementos que compõem o ritual.

A história da Capoeira nos mostra que antes de figurar socialmente, como uma manifestação cultural específica, as cantigas utilizadas nos treinamentos e nos jogos eram aquelas cantadas, improvisadas para outras manifestações também. Assim, essa pesquisa nos levou a creditar que as cantigas onde o tema é a própria Capoeira foram criadas a partir

da segunda metade do século XIX, quando ser capoeira se torna sinônimo de valentia e coragem.<sup>10</sup> A inexistência de documentações sobre a prática da Capoeira durante o século XVIII na Bahia, não quer dizer que ela não existisse enquanto prática cultural dos negros bem anteriormente, pois o mito de sua presença data do Brasil colonial<sup>11</sup>.

Foi durante o século XX que as composições das cantigas da Capoeira foram registradas por memorialistas, etnógrafos, pelos próprios capoeiras e pela indústria fonográfica, após a década de 50. Nesses registros percebemos que as práticas que mais contribuíram, absorveram e/ou inspiraram as cantigas foram os ‘desafios’, as cantorias populares, a literatura de cordel, o samba de roda, o batuque e o candomblé, sobretudo, o candomblé de caboclo. Diversas outras já em desuso, como os ‘pregões’, que são as quadrinhas feitas pelos vendedores ambulantes para anunciar seus produtos, os ‘peditórios’ cantados pelos cegos e os cantos de trabalho. As cantigas de roda infantis, a Congada e o Jongo também contribuíram, inclusive para os cantos *corridos*.

O número de cantigas de Capoeira é muito grande, atingindo as centenas, e falar sobre cada uma delas é um trabalho praticamente impossível. Quando propusemos pensá-las, selecionamos as que são cantadas no momento do preceito, visto que também são versos que podem ser cantados nos *corridos*, além de evidenciar elementos ritualísticos e de religiosidade nos gestos executados pelo cantador e/ou pelos jogadores que estão ‘ao pé do berimbau’.

As *quadras* populares que, segundo Câmara Cascudo<sup>12</sup>, são as estruturas de composições mais antigas do canto sertanejo no Brasil, também são muito freqüentes na Capoeira. Além de ser a mais remota forma de ladainhas catalogadas por este trabalho, vão determinar sua estrutura métrica de sua poesia. Segundo Cascudo, os mais antigos versos sertanejos eram as *quadras*, os *versos de quatro-pés* que, para o sertanejo, *não é a acentuação métrica, mas a linha (...)* Em *quadras (ABCB)* foram todos os velhos desafios. A *métrica se manteve coerente dentro das 7 sílabas*.<sup>13</sup>

Nas cantigas da Capoeira a rima é um elemento muito forte, sobretudo com a presença de quadras com rima ABCB, ocorrendo também rimas ABAB, ABCA e/ou AABB, o

que caracteriza, principalmente, os quatro últimos versos de cada ladainha, de forma que o último verso quase sempre tende a rimar com um dos anteriores. Poucas vezes podemos encontrar cantigas que apresentam o último verso branco, isto é, sem rima. Pode-se perceber também que os versos de sete sílabas geralmente trazem como sílaba tônica a terceira, a quinta e a sétima sílabas, ao passo que nos versos de oito sílabas são tônicas a segunda, a quarta e a oitava. O que, mais uma vez identifica as cantigas da Capoeira com as cantorias.

Tal estudo nos levou a constatar que a maioria das ladainhas da Capoeira é formada por uma ou mais quadras e/ou sextilhas, o que faz com que, aparentemente, uma ladainha trate de diversos temas. Todavia, o que prevalece é a utilização de quadras ou sextilhas usadas como metáforas, que são os *cantos de sotaque*, na Capoeira.

Enfatizamos que em meio às apropriações, como as composições presentes nos cultos religiosos afro-brasileiros ou os temas descritos em literatura de cordel e as quadras populares, as cantigas da Capoeira nos aproximam dos duelos dos cantadores. O improviso transforma as quadras populares presentes ou originadas nas cantigas de roda, nos pregões, nas cantigas de trabalho ou dos cegos em ‘cantigas de sotaque’, onde as obviedades ou as contradições adquirem um sentido dentro do jogo da Capoeira, que podem apenas se relacionar ao momento presente ou permanecerem como linguagem simbólica construída a partir de metáforas.

Mesmo as cantigas coletadas em rodas recentemente e aquelas compostas a partir da literatura popular, de cordel ou que trazem trechos destas, podem remeter a composições mais tradicionais. A exemplo, na poesia a seguir são relevantes as menções à cautela no jogo, ao amor à Capoeira, à valentia, ao desafio e a exaltação às qualidades pessoais e do camarada como uma saudação. Todos estes temas são muito comuns nas cantigas:

*Cachorro que engole osso / Em alguma coisa se fia*

*Ou se fia na garganta / Ou senão na travessia*

*A melhor coisa do mundo / É o som de um berimbau*

*Tocado lá no terreiro / Ou na praça municipal  
Lá vem a cavalaria / Com a beleza de outrora  
Em cada cavalo uma sela / Em cada sela uma senhora  
O trote do meu cavalo / Parece com marajá  
Quem não pode com mandinga / Não carrega mangangá  
Quando falta a cabeça / Fogo na cabeça dá  
Você é onça na terra / Eu sou tubarão no mar / á á<sup>14</sup>*

Todos os aspectos que forem destacados por este trabalho devem sempre estar mediado pela inexistência de regras quanto à fidelidade à forma como uma poesia foi cantada anteriormente. A permanência ou transformação de uma cantiga é relativa ao momento no qual está sendo cantada. Um cantador que tem domínio de entonação e ritmo pode ‘criar’ uma cantiga, seja ladainha ou corrido, na hora da roda, sem quebrar o ‘axé’, ou seja, sem quebrar a harmonia entre o ritmo da bateria, o cantador e o coro.

Isso ocorre mesmo sendo com cantigas originadas em diferentes tempos históricos e grupos diferentes, existem uma grande proximidade melódica entre elas. A métrica musical da Capoeira se dá em *compasso binário*, o que favorece tanto a memorização quanto a improvisação da letra ou dos ‘repiques’ do berimbau.

Assim, toda cantiga se faz e se refaz no momento do jogo na roda de Capoeira. Às vezes um verso improvisado permanece, mas o seu significado pode perder-se ou transformar-se. Parte das cantigas de Capoeira, bem como as de outras manifestações culturais, como a Congada e a Folia de Reis, só podem ser compreendidas relacionando-as ao seu contexto imediato, devido ao improviso.

E Pastinha explicava, em seus manuscritos

*(...) se comunicavam nos cantos improvisados dançava e cantava, inredos inventava, truques, piculas.*

*(...)*

*Porque cantam com inredo? Improvisado? É para quando chegar na roda pessoas que é estranha, ou mestre, o improviso adverte ou não a roda se deve ou não continuá, ou arruma-se.*<sup>15</sup>

Para Pastinha a Capoeira é um esporte, mas um esporte amplo e profundo, na medida em que é fruto e, ao mesmo tempo, mexe e se interage com o ‘eu interior’ de cada um. É acreditando nesta amplitude da Capoeira que ele insiste, dentre outros aspectos, na importância do canto para o jogo. Segundo ele, *para ser bom é preciso ser completo no fundamento de seu esporte.*<sup>16</sup> O canto é e tem o fundamento da Capoeira.

Esta preocupação com o canto permanece. E Pastinha, por sua vez, dá exemplos de improvisos ao registrá-los nos Manuscritos. Alguns destes fazem parte da literatura popular:

*Na ladeira de Santa Tereza / Onde nêgo matou Sinhá  
Por causa de saco de dinheiro / Não era saco de dinheiro  
Era saco de pecado*<sup>17</sup>

Nesta ladainha pode se notar um conteúdo ideológico de acusação à ganância e à soberba vinculada a posses materiais. Noutras, além de retratar sua própria história e, ao mesmo tempo, a história da Capoeira, têm uma explícita conotação moral:

*Eu vou falar / Vou falar com franqueza  
No meio da capoeira / Pastinha construiu uma fortaleza  
Para enriquecer sua pobreza*<sup>18</sup>

Outras, ainda, como *sotaque*, têm como tema um recado:

*Eu não sou folha de flande / Nem prato esmaltado  
Não vou jogar com você / Porque é mal educado*<sup>19</sup>

A maior parte dos versos registrados por Pastinha são quadras. Geralmente as quadras populares são usadas como *sotaque*. O *sotaque*, segundo Oneyda Alvarenga, é uma cantiga característica do Candomblé. *Sotaque que dizer desafio. Também, quando numa cerimônia alguém zomba do ritual os filhos-de-santo cantam o sotaque criticando a pessoa.*<sup>20</sup> Waldeloir Rego também explica o *sotaque* que, tanto este como o desafio é muito do negro, não só entre os cantadores, capoeiristas e mesmo entre o pessoal do candomblé.

Conforme Edison Carneiro, quando no candomblé, de nação Angola e de Caboclo, o *encantado, não conseguindo logo o que quer, dá sotaque, isto é, insiste em ser compreendido pelos circunstantes*<sup>21</sup>.

O sotaque<sup>22</sup> é um tipo de improviso, mas também pode ser cantado através de quadras populares. Ele pode aparecer em diversos momentos quando o cantador estiver dando um recado ou aviso, que pode ser literal ou metafórico. Fator que reforça a intencionalidade das cantigas, sobretudo das ladainhas. Segundo mestre Augusto Januário<sup>23</sup>, *a Capoeira usa da mentira para falar a verdade*.

Sotaque também pode ser entendido como a entonação que se dá ao canto. O *sotaque do meu canto é sempre o sotaque do canto dele*, disse mestre João Pequeno referindo-se ao seu primeiro mestre, o finado Barbosa.<sup>24</sup>

Ao longo dos anos a Capoeira veio incorporando uma série de elementos de diversos espaços e manifestações sociais, em consequência das práticas sociais nas quais estavam e estão inseridos seus sujeitos históricos. Neste sentido, é impossível querermos listar todas as influências recebidas pela Capoeira, mesmo deixando à parte a análise dos golpes e do compasso de suas melodias e ritmo, priorizando as composições das cantigas e parte de sua filosofia. Tal trabalho, sim, se assemelharia a um grande e infinito guarda-chuva, que tudo abriga. Por isso as reflexões tecidas aqui são frutos das observações de alguns grupos de Capoeira Angola e da bibliografia pesquisada durante a realização deste.<sup>25</sup>

De maneira mais específica, na apresentação deste trabalho adentraremos no universo das cantigas: apresentando ladainhas e corridos, ressaltando alguns temas relacionados à religiosidade que, além de cantados, compõem a 'identidade' da Capoeira e uma identificação do indivíduo nela e, paralelamente, do próprio sujeito histórico.

---

<sup>1</sup> In: CRUZ, José Luiz de Oliveira (Mestre Bola Sete). Histórias e Estórias da Capoeiragem. Salvador: Editora BDA – Bahia Ltda., 1996, pág. 167.

<sup>2</sup> Mestre Pastinha foi um dos maiores defensores da Capoeira Angola entre as décadas de 1940 a 1980 e hoje seu trabalho continua através de seus ex-alunos: Mestre João Pequeno, Mestre João Grande e outros.

- 
- <sup>3</sup> CARNEIRO, E. Capoeira de Angola e. In: Religiões Negras / Negros Bantos. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, págs. 213 (1ª edição 1936).
- <sup>4</sup> Manuscritos de Mestre Pastinha. In: DECÂNIO, Ângelo. A Herança de Pastinha. Salvador: Coleção São Salomão 2 (Quando as Pernas Fazem Miserê: Metafísica e Prática da Capoeira - Manuscritos e desenhos – Estatutos do Centro Esportivo de Capoeira Angola, 1960), 1996.
- <sup>5</sup> Manuscritos de Mestre Pastinha. In: ibidem.
- <sup>6</sup> REGO, Waldeloir. Capoeira Angola - Ensaio Sócio - Etnográfico. Salvador: Editora Itapuã, 1968, pág. 47 e 48.
- <sup>7</sup> CARNEIRO, E. Op. cit.
- <sup>8</sup> Manuscritos de mestre Pastinha. In: DECÂNIO. Op. cit.
- <sup>9</sup> Termo utilizado por José Valladares que mesmo sem identificar o momento no qual era cantado, representa um dos aspectos da ladainha. In: VALLADARES, José. Bahia Pitoresca. In: Bêabá da Bahia – Guia Turístico. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951, pág. 102.
- <sup>10</sup> Jornal A República, Belém do Pará de 12/09/1890, fala de *escolas organizadas* de capoeiragem, apud: LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Deixai a Política da Capoeiragem Gritar – Capoeiras e Discursos de Vadiagem no Pará Republicano (1888 – 1906). Salvador: Dissertação de Mestrado em História - UFBa, 2002, pág. 54.
- <sup>11</sup> O termo capoeira, designando o jogo, é documentado na Bahia e no Rio de Janeiro no século XIX, o que levanta a hipótese do desenvolvimento da luta ser muito anterior à aquisição do termo que a designa atualmente.
- <sup>12</sup> CASCUDO, Câmara. Vaqueiros e Cantadores. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984, pág. 22.
- <sup>13</sup> CASCUDO. Id. ib..
- <sup>14</sup> Cit in: MESTRE PÉ DE CHUMBO (org.). Apostila Para Angoleiros. São Carlos/SP: Centro Esportivo de Capoeira Angola / Academia João Pequeno de Pastinha, 1999. CRUZ, O. Op. Cit., pág. 110. REGO, W. Op. cit., pág. 106.
- <sup>15</sup> MESTRE PASTINHA. In: DECÂNIO, Op. cit..
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> In: OLIVEIRA, J. Op. cit., p. 87.
- <sup>18</sup> MESTRE PASTINHA. in: DECÂNIO. Op. cit.
- <sup>19</sup> Ibidem.
- <sup>20</sup> ALVARENGA, Oneyda (org). Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos. São Paulo: Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, vol I, 1946, pág. 200.
- <sup>21</sup> CARNEIRO, E. Op. cit. pág. 188.
- <sup>22</sup> Encontramos tanto o termo *sutaque* como sotaque, utilizaremos sotaque por ser a grafia correta.
- <sup>23</sup> JANUÁRIO, Augusto. Depoimento. Salvador, set.-dez. de 2002.
- <sup>24</sup> MESTRE JOÃO PEQUENO. Uma Vida de Capoeira. Salvador, 2000, pág. 25.
- <sup>25</sup> Sobre a bibliografia bem como a reflexão ampliada deste artigo ver: MACEDO, Ana Paula Rezende. As Poesias da Dança da Zebra – Capoeira Angola, Poesia e Religiosidade. Uberlândia: Dissertação de Mestrado em História - UFU, março/2004.