

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DENIS PATRICK VIEIRA

OS CANTOS E TOQUES DA CAPOEIRA ANGOLA

ANÁLISE E REFLEXÃO SOBRE OS CANTOS E TOQUES DE BERIMBAU NA
CAPOEIRA ANGOLA - UM ESTUDO SOBRE A SIMBOLOGIA DA CAPOEIRA COMO
COMPONENTE DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

OURO PRETO

2025

DENIS PATRICK VIEIRA

OS CANTOS E TOQUES DA CAPOEIRA ANGOLA

ANÁLISE E REFLEXÃO SOBRE OS CANTOS E TOQUES DE BERIMBAU NA
CAPOEIRA ANGOLA - UM ESTUDO SOBRE A SIMBOLOGIA DA CAPOEIRA COMO
COMPONENTE DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Música.

Área de concentração: Estudos de Etnomusicologia

Orientador: Dr. Edilson Vicente de Lima

Ouro Preto

2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Denis Patrick Vieira

Os cantos e toques da capoeira Angola

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 31 de março de 2025.

Membros da banca

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Orientador(a) - Universidade Federal de Ouro Preto.

Prof. Dr. Guilherme Paoliello - Universidade Federal de Ouro Preto.

Prof. Ms. Itamar Salviano Borges de Araújo - Universidade Federal de Ouro Preto.

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24/11/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/11/2025, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1019070** e o código CRC **7E281211**.

Dedico este trabalho à minha família, à capoeira, aos mestres e camaradas que sempre me incentivaram a não desistir apesar das dificuldades. Dedico aos professores que na minha trajetória contribuíram com o meu processo de aprendizagem e expressão, pelo estímulo, carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus pela dádiva da vida, por nos dar a energia necessária para trilhar nossos caminhos. Agradeço à minha esposa e meus filhos que me dão a certeza de ir em busca de quem eu sou, me fazendo conhecer mais da minha própria essência. Gratulo também aos mestres(as) que contribuíram e contribuem muito nas minhas formações, acadêmicas e pessoais, cada um à sua maneira; aos meus amigos, mas também aos que não o são. Agracio excepcionalmente a todos os professores(as) que me mostram os caminhos do conhecimento e da virtude. Um agradecimento especial ao professor e amigo Edilson pelo incentivo, e pela orientação neste meu Trabalho de Conclusão de Curso, estando, desde o primeiro momento em que eu disse qual seria o tema, muito interessado em avançar na pesquisa. E agradeço aos demais professores da Universidade Federal de Ouro Preto pela contribuição no meu desenvolvimento acadêmico.

O capoeirista tem que aprender, o mundo é a escola que nós aprendemos, é a natureza que nos dá prazer, procuramos os elementos de boa vontade, que ofereça lições para o bem-estar dos nossos interesses.

(Mestre Pastinha)

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação sobre a musicalidade da capoeira, explorando suas dimensões culturais, políticas, sociais, trazendo interpretações e dissecando simbolismos dos cantos e toques de berimbau. Além disso, efetuamos uma descrição sobre os tipos de cantos e toques utilizados na Capoeira Angola, como relatos de fatos históricos da luta no Brasil. O documento também vem para desmistificar o que acontece em uma roda de capoeira enquanto um ritual tradicional do afrobrasileiro desenvolvida por séculos no Brasil.

Palavras-chave: Capoeira Angola, berimbau, ladainha, corrido, toques, cantos, chula.

ABSTRACT

This paper proposes an investigation into the musicality of capoeira, exploring its cultural, political, and social dimensions, providing interpretations and dissecting the symbolism of the chants and berimbau beats. In addition, we will describe the types of chants and beats used in Capoeira Angola, report historical facts about the fight in Brazil, and also demystify what happens in a capoeira circle from the point of view of a traditional Afro-Brazilian ritual developed for centuries in Brazil.

Keywords: Capoeira Angola, berimbau, litany, corrido, beats, songs, chula.

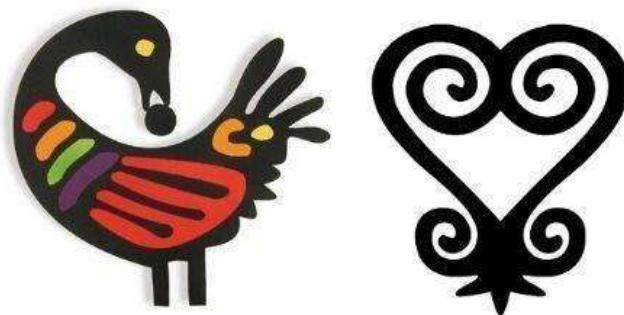
SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 PRINCÍPIOS E FUNDAMENTOS.....	16
3 OS CANTOS.....	17
3.1 Ladinhas.....	17
3.2 Chula.....	21
3.3 O corrido.....	23
4 AS CHAMADAS NA CAPOEIRA ANGOLA	29
5 OS INSTRUMENTOS NA BATERIA DA CAPOEIRA ANGOLA	31
6 MÉTODO BÁSICO DE ENSINO DE BERIMBAU.....	32
6.1 Toque de Angola	32
6.2 São Bento - Grande/Pequeno.....	33
6.3 Santa Maria.....	33
6.4 Amazonas	34
6.5 Idalina	34
6.6 Benguela	35
6.7 Yuna/Luna	36
7 CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	43

1 INTRODUÇÃO

Devido à necessidade de resistência às mais variadas formas de opressão ao povo indígena e africano no Brasil, boa parte de seus costumes foram adaptados para poder ser mantido no contexto colonial, para isso foi necessária a criação de códigos e símbolos. Dessa forma, surge uma comunicação interna, incorporada em suas manifestações culturais até a atualidade. Esses símbolos passam despercebidos ao senso comum e, ainda hoje, são carregados de mensagens de resistência, como o ideograma africano “*Sankofa*” – representando uma ave com a cabeça voltada para trás, o símbolo remete à ideia de que é necessário voltar e buscar o que foi deixado –, conforme imagem abaixo (FIG. 1), em que é apresentado ao lado há uma estilização do mesmo símbolo, que é a forma pela qual costuma aparecer representado em grades e portões. Esse símbolo pertence a um conjunto de símbolos denominado “Adinkras”, pertencente ao povo Ashanti.

Figura 1 - *Sankofa*



Fonte: Segredos do Mundo

Entre outras questões, Waldeloir Rego discute a etimologia da palavra “capoeira” em seu livro *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Em resumo, após inúmeras considerações, ele trata “capoeira” como palavra de origem Tupi que tem o sentido de “mato renascido”:

Logo que uma roça é abandonada, aparece nela uma vegetação espontânea que se desenvolve a ponto de formar um mato. É esse o mato de coó-puêra, que mais tarde se chamou mato de capuêra como ainda hoje o dizem muitos íncolas, e finalmente por abreviação, capoeira que é a expressão mais usual. (Rego, 1968, p. 19).

Com alguma diferença, há uma definição anterior e mais conhecida, onde “capoeira” “significa mato virgem que já não é, que foi botado abaixo, e em seu lugar nasceu mato fino e raso.” (Rego, 1968, p. 19). Há uma diferença sutil nos sentidos, enquanto nessa definição há um mato que já não é, recém-cortado, na definição supracitada é uma vegetação nova, renascendo. É importante notar essa sutil diferença, pois vai dialogar com a capoeira jogo (luta), movimento surgido de um povo renascendo em meio à barbárie de sua escravização.

Entretanto, ainda sobre etimologia, há outros sentidos possíveis, como Rego segue apresentando em seu texto: o de uma ave homônima presente no território brasileiro cujo canto era reproduzido através do “assobio pelos caçadores no mato como chama, e os moleques pastores ou vigiadores de gado para chamarem uns aos outros e também ao gado. Dessa forma o moleque ou o escravo que assim procedia era chamado capoeira. (Rego, 1968, p. 23)”. Também existe o sentido de capoeira como proveniente de capão, lugar onde eram colocados galos de briga, uma vez que “o exercício da capoeira, entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, se parecem com a briga de galos” (Beaurepaire Rohan *apud* Rego 1968, p. 24).

Não há como afirmar categoricamente qual desses sentidos está mais ou menos associado ao conceito de capoeira conhecido hoje, como a luta que se desenvolveu no Brasil enquanto era ainda colônia, mas é importante conhecê-los para compreender a complexidade desse movimento e dessa cultura, provinda de um amálgama afro-brasileiro.

Ainda segundo Rego (1968), os primeiros africanos escravizados a chegar no Brasil vieram de Angola. O autor aponta que não há ainda fontes seguras para que seja possível afirmar que foram eles quem criaram a capoeira Angola, sequer há como afirmar com certeza se a capoeira veio da África ou se ela foi criada pelos africanos já no Brasil. Mas, defende: há indícios de que a capoeira Angola tenha sido criada no Brasil pelos africanos vindos escravizados de Angola e desenvolvida pelos seus descendentes afro-brasileiros.

Para defesa dessa ideia o autor afirma que além dos angolanos terem sidos os primeiros, também foram os mais numerosos a chegarem ao Brasil. Além disso, “as cantigas, golpes e toques da capoeira falam sempre em Angola, Luanda, Benguela, quando não intercalados com têrmos em língua bunda” (Rego, 1968, p. 31).

Dito isso, sobre a estrutura, em termos básicos, a capoeira Angola é composta por uma bateria com três berimbaus – o gunga, o médio e o viola –, um atabaque, dois pandeiros, reco-reco e agogô. A música embala e dita o jogo de dois capoeiristas que jogam ao centro de uma roda composta por outros capoeiristas.

Em *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes do Rio de Janeiro (1808-1850)*, Carlos Eugênio L. Soares (2002, p.124 - 125), historiador, diz:

Ao falarmos de “nações”, no contexto da escravidão africana nas américas, pouco nos referimos a identidades étnicas forjadas pela milenar experiência cultural africana. As nações do tráfico foram “inventadas” pelo comércio negreiro, em intercâmbio com seus parceiros africanos do mercado de almas. (...). Mas devemos ter sempre claro que somente uma pesquisa profunda das tradições lúdicas dos povos africanos das eras do tráfico negreiro poderá tirar o véu de lenda que até hoje envolve o tema da origem da capoeira.

Mais à frente, Soares (2022) demonstra várias tabelas e gráficos representando a porcentagem das pessoas envolvidas em ocorrências policiais, presas por capoeiragem:

Ao selecionarmos por nação os capoeiras presos pela polícia joanina entre 1810 e 1821, temos em vista inicialmente a origem mais genérica daqueles presos por capoeira: cerca de 77% são africanos, 10,6% crioulos e 11,7% de origem indeterminada. Entretanto, se levarmos em conta que possivelmente grande parte daqueles de origem desconhecida é brasileira, não podemos afirmar que a capoeira é uma atividade exclusivamente africana. Na realidade, parece-nos que ela é fruto da combinação de tradições africanas dispersas com “invenções” culturais crioulas.

No governo de Deodoro da Fonseca (1889 - 1891), o Brasil passava por uma inflação, a “crise do encilhamento”, um grave desajuste econômico provocado pelo aumento indiscriminado da emissão de papel-moeda. Após a abolição da escravatura, na primeira república, para evitar que o governo tivesse que quitar as dívidas com os ex-donos de escravos, todos os documentos referentes à escravidão no Brasil foram queimados por ordem de Ruy Barbosa, na época ministro da fazenda. Dessa forma, a única maneira de se conhecer a origem

da capoeira na época era através da oralidade, e a melhor fonte de transmissão dessas informações, como não podia deixar de ser, eram os africanos.

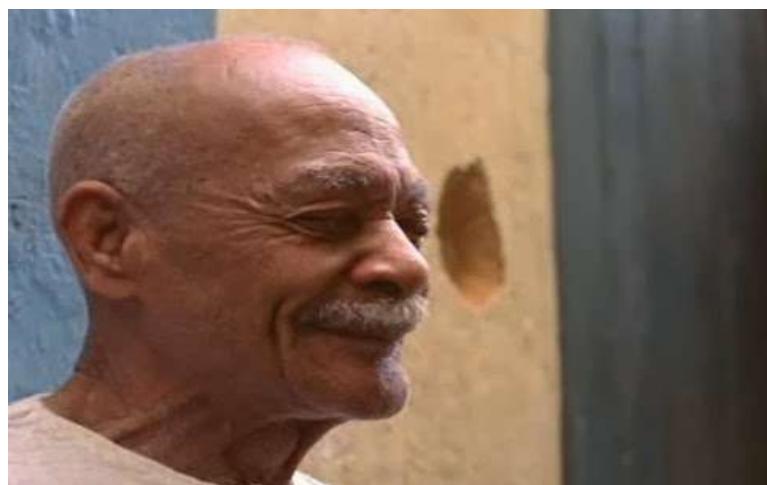
Sobre a capoeira, “conta-se que na África, em Angola existia um ritual bastante violento chamado N’golo - Jogo da Zebra, onde os negros lutavam aplicando cabeçadas e pontapés e os vencedores tinham como prêmio as meninas da tribo que ficavam moças” (Sete, 1989, p.19).

Em depoimento prestado no ano de 1967, no Museu da Imagem e do Som, Mestre Pastinha (FIG. 2) relatou a história da sua vida:

Quando eu tinha uns dez anos – eu fui franzininho – um outro menino mais forte do que eu tornou-se meu rival. Era só eu sair para a rua – ir na venda fazer compra, por exemplo – e a gente se pegava em briga. Só sei que acabava apanhando dele, sempre. Então eu ia chorar escondido de vergonha e de tristeza (...).

Até que em uma dessas idas ao mercado, um africano chamado Benedito, após assistir aquela luta, se sensibilizou com o menino ao ver que ele chorava pelo caminho após apanhar: ““Vem cá meu filho”, ele me disse, vendo que eu chorava de raiva depois de apanhar. ‘Você não pode com ele, sabe, porque ele é maior e tem mais idade. O tempo que você perde empinando arraia vem aqui no meu cazuá que vou lhe ensinar coisa de muita valia’”. A partir daí começa a trajetória do maior mestre de capoeira Angola de todos os tempos. Pastinha, em meio à toda repressão policial vivida na época do Brasil pós-abolição, resistiu e não negou a origem africana da capoeira.

Figura 2 – Vicente Ferreira Pastinha (1889 - 1981), Mestre Pastinha, precursor da capoeira Angola no Brasil



Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba (FIG. 3), nasceu em Salvador, em 1899, e foi o criador da capoeira chamada “Luta Regional Baiana” (1930), que é a mistura de elementos da capoeira Angola com o “Batuque”, também chamado de “canelada” ou “jogo duro”, uma luta do nordeste brasileiro em que se forma um círculo ou semicírculo ao som de músicas entoadas acompanhadas por pandeiros, em que um dos praticantes sai do seu lugar dançando, desfere um golpe de canela com canela à um outro participante que está na roda, e depois volta para o seu lugar, para dar a vez a quem recebeu o golpe de escolher em quem vai desferir o seu, e assim sucessivamente.

Figura 3 - Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba



Imagen extraída do documentário *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*, do canal Cabapuã Capoeira, acessado em 28 fev. 2025.

Vejamos o que diz Vieira (*In Renato, 1998*):

Mestre Bimba afirma que dos artifícios da velha capoeira havia retirado os movimentos corporais conhecidos pelos termos “mendengues”, “cangapés”, “cabriolas” e “saracoteios” (esses termos referem-se ao conteúdo mais embuste e, portanto menos objetivo da capoeira antiga), para deixar o que havia de mais pesado como os movimentos da “bênção”, “martelo” e ainda acrescentar movimentos do “Batuque” com golpes que visam jogar o oponente no chão, como as “bandas de frente”, “amarrada”, “encruzilhada” e outras invenções de movimentos, como a “vingativa”, a “baiana” e a “queixada”, criando um estilo mais rápido, objetivo, acrobático e atlético. Com sequências de ensino, cerimônia de formatura e cursos de

especialização, Mestre Bimba sistematizou um método que reflete a penetração dos princípios do Estado Novo na sociedade civil brasileira (VIEIRA, 1998).

À época, havia uma grande necessidade de um processo de “higienização” da capoeira para que ela fosse aceita pelas autoridades do país, também se notava que o seu valor marcial não era tão explorado. Assim, há uma reformulação por Bimba, desde a orquestra da capoeira, os toques de berimbau, os movimentos corporais, até o uso do próprio termo “capoeira” ao chamar a manifestação de “Luta Regional Baiana”. Apesar do afastamento de “vadios e capoeiras” (como ainda estava no código penal), Mestre Bimba deixou grande contribuição com o processo capoeirístico no Brasil. Quando começou a participar de torneios de vale tudo, que eram sucesso na época, ele nunca perdeu um combate e, em suas entrevistas, desafiava grandes lutadores afirmando que ninguém jamais conseguiria vencer a força da Luta Regional Baiana, o que fez com que a capoeira ganhasse visibilidade e o respeito do Brasil inteiro.

Mais tarde, em 1953, em Salvador, Mestre Bimba e seus alunos se apresentaram no Palácio do Governo para o governador da Bahia, Régis Pacheco, e o presidente da República, Getúlio Vargas. Getúlio teria dito então: “A única colaboração autenticamente brasileira à educação física, devendo ser considerada a nossa luta nacional.” Esse foi o segundo reconhecimento desportivo oficial da modalidade, ao qual o Conselho Nacional de Desportos expediu a Resolução 071, estabelecendo novos critérios para a prática. O primeiro reconhecimento teria sido em 1941, com o decreto 3.199 assinado pelo presidente Getúlio Vargas, que estabeleceu as bases da organização dos desportos no Brasil e por meio do qual foi constituída a Confederação Brasileira de Pugilismo que, já em sua fundação, teve o Departamento Nacional de Luta Brasileira (Capoeiragem), embrião da Confederação Brasileira de Capoeira.

Hoje, a prática já sofreu diversas mutações, havendo várias modalidades de capoeira, o que tem a distanciado cada vez mais da sua origem. O texto *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural*, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) nos traz essa dimensão, cada vez mais debatida pelos mestres atuais:

A crítica à “adulteração” da “genuína capoeira” mostra que muitas vezes os mantenedores da modalidade tradicional não assumem os movimentos como inventados e recriados. Assim como na capoeira regional, mestres de capoeira angola recriaram a movimentação, incluindo novos golpes, excluindo outros, o que relaciona

a capoeira a uma memória corporal que se mantém no presente devido a uma constante seleção de imagens gestuais. Um exemplo disso é a invenção da vertente modernizadora da capoeira regional que introduziu saltos de ginástica olímpica nas rodas de capoeira. (2007, p.74)

2 PRINCÍPIOS E FUNDAMENTOS

A capoeira é filosofia de vida e hábitos deixados pelos ancestrais através do corpo em suas diversas manifestações – a oralidade, os instrumentos e os movimentos corporais –, funcionando em uma organização específica. Cada elemento é significativo, existe uma infinidade de teorias a respeito da bateria, a forma como os três berimbaus se organiza remete à Santíssima Trindade, onde o Gunga (tocado pelo mais velho), berimbau principal – grave –, representa o Pai, e o médio e o violinha representam o Filho e o Espírito Santo.

A disposição do jogo é com os capoeiristas em roda, de maneira que todos se veem, mostrando cumplicidade e horizontalidade: uma criança, um novo capoeirista... que pode vir a dar uma rasteira em um jogador mais velho. Isso faz com que a humildade seja trabalhada de maneira essencial. Esses elementos dialogam com a necessidade de todos trabalharem em conjunto e se respeitarem. Os jogadores propõem dificuldades uns aos outros, e vão aprendendo juntos a superar esses obstáculos. A música/ ritmo, junto aos movimentos, é um dos elementos mais significativos da capoeira, dará o tom da roda, guiará o jogo, avisará sobre possíveis ameaças, dará as saudações de chegada e de partida, além de tantos outros significados que serão discutidos neste trabalho.

3 OS CANTOS

3.1 Ladainhas

A capoeira em si é um documento histórico; seus praticantes, através dos movimentos, entram na busca por uma conexão ancestral, mas, para além da corporeidade, os cantos da capoeira têm a função não só de orientar o jogo, mas também de colocar os participantes em estado de consciência coletiva, podendo tratar de uma questão do presente, do passado ou do futuro. Um dos tipos de canto, a ladainha, é a canção inicial entoada na roda de capoeira, onde todas as pessoas em volta silenciam e ouvem com a atenção voltada para cada palavra expressada pelo cantador, às melodias e aos sentidos dados ao texto, a fim de perceber alguma mensagem subposta nos versos, buscando encontrar também possíveis ambiguidades.

O pesquisador e escritor brasileiro Waldeloir Rego (1930 - 2001), soteropolitano, dedicou sua vida aos estudos etnográficos do candomblé e da capoeira na Bahia. Em seu livro *Capoeira Angola: ensaio socio-etnográfico* (1968, p.47), nos traz uma fala importante sobre as ladainhas:

vêm dois capoeiras, agacham-se em frente dos tocadores e escutam atentamente o hino da capoeira ou a ladainha como chamam outros, que é a louvação dos feitos ou qualidades de capoeiristas famosos ou um herói qualquer, como é o caso da cantiga que se segue, narrando as bravuras do repentista Manoel Riachão.

Riachão tava cantando
 Na cidade de Açu
 Quando apareceu um nêgo
 Como a espece de ôrubú
 Tinha casaca de sola
 Tinha calça de couro cru
 Beiços grossos redrobado
 Da grossura de um chinelo
 Tinha o olho incravado
 Outro olho era amarelo
 Convidô Riachão
 Pra cantá o martelo
 Riachão arrespondeu
 Não canto cum nêgo desconhecido
 Ele pode sê um escravo
 Ande por aqui fugido
 Eu sô livre como um vento
 Tenho minha linguagem nobre
 Naci dentro da pobreza
 Não naci na raça pobre
 Que idade tem você
 Que conheceu meu avô
 Você tá parecendo

Que é mais môço do que eu...

Essa ladainha é um canto tradicional aludindo a passagem da escravidão para a abolição; a letra narra a conversa entre uma pessoa livre e um provável ex-escravo. Contém palavras ofensivas, hoje consideradas de cunho racista, mas por outro lado denuncia o preconceito racial que já existia e que persiste mesmo entre a população mais simples.

As ladainhas são consideradas pelos capoeiristas, ainda atualmente, como uma forma de oração. Segundo Mário de Andrade, em seu *Dicionário musical brasileiro* (1989), a ladainha, na tradição católica, é uma prece musicada demonstrando devoção a um santo ou evocando sua proteção. Já na tradição da capoeira, a ladainha para além desse lado subjetivo do espiritualismo, também nos fala sobre a luta física, as vezes por metáforas. Encontram-se nas ladainhas uma grande variedade de temas, retrata-se a resistência da diáspora africana à escravidão, narram-se lutas e fatos históricos do Brasil, também sátiras, prosas etc.

A fim de ilustrar a riqueza temática das ladainhas, utilizamos o livro *A capoeira Angola na Bahia*, de Mestre Bola Sete (1989), trazendo para este texto os exemplos listados a seguir, listados de acordo com a categorização do próprio autor, alguns com os nomes dos seus autores e outros extraídos da cultura oral ou folclore:

EXEMPLO DOS BRASILEIROS

Capoeira eu aprendi
veio do meu mundo bem distante
o povo gosta dela e eu não esqueci
o bom exemplo dos brasileiros para outros horizontes.
(Me. Pastinha)

Mestre Pastinha é reconhecido e muito admirado, até os dias de hoje, como sendo um dos primeiros mestres a institucionalizar a capoeira, a pôr em seu tempo e não negar a origem africana e angolana do jogo. Com sabedoria contribuiu muito e manteve a tradição dentro de seus princípios e fundamentos, fugindo da lógica do mercado. À época, apesar de perseguida pela justiça brasileira, a capoeira já estava ganhando visibilidade e respeito com as lutas nos rings. Passava, portanto, por uma *esportivização*, em que eram adicionados movimentos de outras artes.

Veja o que diz o dossiê do IPHAN, de 2014, *Roda de capoeira e ofícios de mestres de capoeira*:

Outro evento, também fundamental para se compreender a capoeiragem baiana nessa época, foram as lutas no ringue do parque Odeon, nas quais participaram diversos capoeiristas baianos. Esse evento, em que Mestre Bimba consagrou-se campeão baiano de capoeira, foi alvo de estudo de Frederico José de Abreu. Nesse trabalho, o autor analisa e torna disponível ao grande público cerca de 80 notícias de jornal, publicadas entre 29 de agosto de 1935 e 20 de janeiro de 1937, em cinco periódicos baianos (A Tarde, Diário da Bahia, O Estado da Bahia, Diário de Notícias e O Imparcial). A quantidade de dados encontrados traz à tona a grande visibilidade que a capoeira ganha, nessa época, na imprensa. Para o autor, as lutas no ringue representam, simbolicamente, a divisão entre a Capoeira Angola e a Regional. Frede Abreu observa que, apesar de ser um evento pugilístico, por meio das súmulas das lutas e dos debates a seu respeito publicados na imprensa tornam-se visíveis muitos aspectos socioculturais da capoeira na época. Dentre eles, são revelados não apenas as diferentes formas de jogar capoeira, como também o novo método de ensino do Mestre Bimba, as visões que os capoeiras tinham da sua própria arte e os diferentes modos de os capoeiras se relacionarem com a sociedade e o poder público. O autor ainda destaca, nesse livro, episódios que possibilitam acompanhar o processo histórico de legitimação e legalização do ensino da capoeira atribuído a Mestre Bimba.

LIBERDADE

No Quilombo dos Palmares
 José Alves
 Um ilustre português
 Na frente da batalha
 Seu coração assim mandava
 Em favor da libertação
 Ao lado dos africanos
 Formou vários quilombos
 Revolta, agitação rei da capoeiragem
 Afastou-se da sociedade
 Por sua própria vontade em defesa de um ideal
 A liberdade
 Tantas vezes sonhada era agora realidade
 Chegou a, meta final, camarada!
 Liberdade... liberdade.
 (Me. Bola Sete)

GUERRA DO PARANÁ

Tava em minha casa
 Sem pensar nem imaginar
 Quando ouvi bater na porta
 Mandei minha mulher olhar
 Ela então me respondeu
 Salomão veio te buscar
 Para ajudar a vencer
 A Guerra do Paraná
 Minha mãe então falou
 Meu filho você não vá
 A batalha é perigosa
 Eles podem te matar

A Marinha é de guerra
 O Exército é de campanha
 Todo mundo vai à guerra
 Todo mundo é que apanha
 (Folclore)

PASTINHA JÁ ESTÁ CLASSIFICADO

Menino preste atenção
 no que eu vou dizer
 o que eu faço brincando você não faz nem zangado
 não seja vaidoso e despeitado
 na roda da capoeira
 Pastinha já está classificado.
 (Mc. Pastinha)

Outros cantos nos trazem ditados populares, expressos através da oralidade, que colocados nas melodias da ladainha podem orientar o praticante e o preparar para a vida. Quanto a isso, Nei Lopes e Luiz A. Simas, no livro *Filosofias africanas* (2020, p. 23), nos fala um pouco sobre a continuidade: “Neste sentido, a tradição, para os africanos, não é estática. Ela é vista como o ato de transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo na corrente que é dinâmica e mutável”.

NO LUGAR QUE TEM MALANDRO

No lugar que tem malandro
 Vagabundo não encosta
 No lugar que tem sabido
 Eu não vou fazer aposta
 No lugar que tem piranha
 Jacaré nada de costa.
 (Folclore)

NO TEMPO QUE EU TINHA DINHEIRO

No tempo que eu tinha dinheiro
 Me chamavam de parente
 Hoje dinheiro acabou
 Ora me chamam de valente

LÁ NO CÉU TEM TRÊS ESTRELAS

Lá no céu tem três estrelas
 Todas três em carreirinha
 Uma é minha a outra é sua
 A outra vai ficar sozinha
 (Folclore)

CACHORRO QUE ENGOLE OSSO

Cachorro que engole osso
 N'alguma coisa se fia

Ou na goela o na garganta
 Ou n'alguma travessia
 (Folclore)

No *Dicionário musical brasileiro* (1989), de Mário de Andrade, a expressão “ladainha”, provém do devocionário católico (reza), é o cântico de iniciação da roda ou de um jogo, em alguns lugares é chamada também de “canto de louvação”.

Existem também ladinhas de protesto à fatos atuais, como a que se segue, cantada pelo Mestre Moreira, onde relata o rompimento da barragem de rejeitos da mineradora Vale, em Mariana:

FOI TERROR EM MARIANA E BRUMADINHO

Foi terror em Mariana em Brumadinho mais um horror
 Acabaram tantas vidas a ganância que matou
 Não é tragédia não, é o descaso sim senhor
 O parlamento aprovou é tanto dinheiro e lama tantas vidas se acabou
 O rio já tá morrendo no pomar não nasce flor
 No pomar não tem mais flor
 A miséria continua
 O oceano o mar levou
 Nos valha Mãe Natureza
 É o Pai criador
 Camará Maior é Deus...
 (Me. Moreira)

Portanto, a partir dos cantos de ladainha percebe-se que muitas histórias atravessam o tempo, descrevem memórias regionais e culturais, narram fatos e trazem consigo conhecimentos populares, ditados populares e até a filosofia de vida que os mestres fazem perpetuar.

3.2 Chula

Após a ladainha é cantada a chula. É o momento de louvação a tudo ao qual o locutor sente gratidão: “Iê viva meu Deus, Iê viva meu Deus camará”. A chula é uma cantiga curta onde os demais componentes da roda respondem ao cantador que normalmente através de uma forma já estabelecida conduz a poética através de improviso, podendo fazer agradecimentos aos mestres, a Deus, à capoeira, criando assim uma apresentação da sua própria construção

quanto capoeirista, reverenciando mestres, identificando períodos históricos etc., e assim fazendo a introdução do próximo canto, o Corrido, no qual se inicia o jogo.

A etimologia da palavra “chula” é intrigante pois, advinda de vários segmentos, torna-se um termo utilizado para o sagrado e também para o profano. Aplicado à capoeira, o termo “chula” ainda hoje gera debates entre mestres e historiadores, que buscam um consenso definitivo sobre sua origem. Diversas teorias tentam explicar essa conexão: alguns estudiosos sugerem que o termo seja proveniente da diáspora africana no Brasil, podendo estar relacionada a cantos e danças tradicionais de determinadas regiões do continente que se adaptaram ao contexto da capoeira. Há também pesquisadores que afirmam a possibilidade desse termo ter origem portuguesa, representando danças e músicas da cultura popular europeia, como a “chula portuguesa”, uma dança folclórica semelhante em suas características à manifestação da capoeira, existindo, assim, a hipótese dessa dança haver sido adaptada e incorporada pelos escravizados na criação e estruturação do repertório das cantigas.

Em resumo, existe grande complexidade na formação cultural da capoeira, pelo fato dela envolver elementos de origem africana, portuguesa e indígena, o que dificulta a identificação precisa da origem da palavra “chula”. Ainda segundo historiadores, é provável que o termo tenha sofrido diversas transformações ao longo do tempo, adquirindo novos significados e conotações no decorrer da história.

A seguir, apresentamos alguns exemplos de chulas:

Salve a Bahia!
Coro: Yê, salve a Bahia, camarada

Salve o Brasil!
Coro: Yê, salve o Brasil, camarada

Aluandê!
Coro: Yê, aluandê, camarada

Aluandá!
Coro: Yê, aluandá, camarada

A capoeira!
Coro: Yê, a capoeira, camarada

Galo cantou!
Coro: Yê, galo cantou, camarada

Cocorocou!
Coro: Yê, cocorocô, camarada

Chegou a hora!
Coro: Yê, chegou a hora, camarada

Vamos s'imbora!
Coro: Yê, vamos s'imbora, camarada

É hora é hora!
Coro: Yê, é hora é hora ,camarada

Campo de mandinga!
Coro: Yê, campo de mandinga, camarada

Volta do mundo!
Coro: Yê, volta do mundo, camarada

Que o mundo deu!
Coro: Yê, camarada que o mundo deu camaradas

Que o mundo dá!
Coro: Yê, que o mundo dá, camarada

Vejamos algumas semelhanças demonstradas no *Dossiê de salvaguarda de registros de bens culturais*, do IPHAN, sobre o Samba de Roda do Recôncavo baiano (2004). No samba de roda do recôncavo baiano,

existem algumas expressões de termos semelhantes aos utilizados na capoeira: Essa expressão musical possui inúmeras variantes, que podem ser divididas em dois tipos principais: o samba chula, cujo similar na região de Cachoeira chama-se “barravento”, e o samba corrido. No primeiro, ninguém samba enquanto os cantores principais estão tirando, ou gritando, a chula, nome dado à parte poética deste tipo de samba. Quando esta termina, só uma pessoa de cada vez samba no meio da roda, e apenas ao som dos instrumentos e das palmas, com destaque para o ponteado feito na viola. No samba corrido, o canto alterna-se rapidamente entre um ou dois solistas e a resposta coral dos participantes. A dança acontece simultaneamente ao canto, e várias pessoas podem sambar de cada vez.

3.3 Corrido

No canto que os capoeiristas chamam de “corrido”, como o próprio nome já nos orienta, é onde o andamento da música vai aos poucos acelerando e embalando. O “corrido” trata de um canto que, em sua estrutura, comprehende-se como um refrão minimalista, que se repete intermitentemente com a resposta do coro, formando assim uma espécie de “mantra”, podendo levar os espectadores a uma profunda hipnose, explorando emoções através de suas letras, timbres, melodias e ritmos. Às vezes, ele pode ser a repetição de uma parte da ladainha e, também, se desenvolve entremeio às respostas emitidas coro com improvisos do cantador principal.

Tendo em vista que a capoeira nasce na luta pela ânsia de liberdade de um povo oprimido, é importante ter em mente que existiam conflitos entre comunidades e entre as chamadas “maltas”, grupos territoriais de capoeira do Rio de Janeiro compostos por ex-escravos e quilombolas refugiados nas fraldas das montanhas do Rio de Janeiro no tempo do império, período em que valentia literalmente era uma profissão. Passando pela capoeira dos escravizados e pela capoeira das maltas, as quais se alinhavam aos interesses senhoriais, seus praticantes, muitas vezes, como relatado em diversos registros de jornais de época, serviam de carrascos, assassinos legais legitimados pela própria Divisão Militar da Guarda Real da Coroa, em meados de 1830, no Rio de Janeiro.

Além de entretenimento e distração, se usavam das rodas de rua como uma espécie de tribunal para acerto de contas. Sendo assim, os corridos muitas vezes trazem em sua estrutura, letras provocativas e metafóricas representativas das mais diversas situações. Se por um lado a ladainha e a chula nos traz a poesia dos cantos, em grande parte com o seu caráter devocional, sagrado, reverencial a fatos históricos e heróicos de um povo ou de algum ícone popular, dando sempre uma lição para a vida. Por outro lado, entre outras finalidades, o corrido também servia para reavivar rusgas do passado, provocar os outros jogadores e interlocutores da roda, ou alertar sobre possíveis ameaças.

Veja o trecho do estudo sobre a musicalidade da capoeira de Maria Eduarda Lemos da Silva Pessoa, *A musicologia da capoeira: significados e expressões* (2008, p.2):

Estamos considerando as canções da capoeira como uma prática enunciativa, dialógica, polissêmica e polirítmica, oriunda, sempre de entre-lugares, negociação e conflito permanente, fortalecendo os contatos culturais africano, indígena e português. Sabemos que as relações étnicas e sociais no Brasil foram de dominação, de confronto e resistência, e também de interação, aliança e compromisso entre diversos setores da sociedade. Durante 500 anos de convivência, as formas musicais se misturaram, inclusive de modo polêmico, do mesmo modo que interferiram as relações culturais, sem que nunca se deixe de lado a questão das forças motrizes do devir estético e social.

Entre algumas das maltas do Rio de Janeiro, duas das mais famosas eram os Nagoas e os Guaiamuns, que constantemente travavam sangrentas batalhas pouco antes da abolição da escravatura, em que as maltas eram apenas a ponta do iceberg de um sistema muito mais complexo do que os noticiários de jornais daquela época mostravam. Eis aqui um registrado por Plácido de Abreu (1857 - 1894) no livro *Os capoeiras*, de 1886, abordando especificamente os confrontos entre as maltas do Rio de Janeiro em meados daquele século:

OS GUAIAMUNS CANTAVAM:

Terezinha de Jesus
 Abre a porta, apaga a luz
 Quero ver morrer Nagôa
 Na porta do Bom Jesus”

Os Nagoas respondiam:

“O castelo içou bandeira
 São Francisco repicou
 Guaiamu está reclamando
 Manoel preto já chegou
 (Abreu, 1886)

Na citação abaixo (Reis *apud* Soares, 1998),

Esses confrontos foram marcantes na capoeiragem carioca do século XIX. Envolviam rivalidades pessoais ou políticas, muitas vezes relacionadas à demarcação de territórios urbanos que evoluíram a partir da ocupação do solo por escravos de ganho ou por agrupamentos identitários e suas moradias. As maltas, pequenas e espalhadas pela capital da colônia na primeira metade daquele século, alcançaram, no final, uma organização maior e passaram a polarizar duas facções rivais. Os Nagôas eram possivelmente africanos ou descendentes diretos, alguns vindos da Bahia. Ocupavam a região conhecida como pequena África, nos arredores da Praça XI - naquele tempo, um dos limites urbanos da cidade. Declaravam apoio ao monarquismo representado pelo Partido Conservador e identificado com o movimento abolicionista. Já os Guaiamuns, eram a malta formada principalmente pelos nativos da cidade, identificados como mestiços. Ocupavam a região central da cidade e prestavam serviços aos políticos do partido liberal, identificados com os ideais republicanos.

A seguir, transcrevemos alguns exemplos de corrido:

TOMA CUIDADO GAROTO

Toma cuidado garoto, toma cuidado que essa fruta tem caroço
 Coro: Toma cuidado garoto
 Cachorro que é esperto come a carne e rói o osso
 Coro: Toma cuidado garoto
 (Folclore)

NAVALHA

Olha a navalha aí
 Coro: Cortou!
 Olha a navalha aí
 (Folclore)

CAPOEIRA

Ê capoeira tu quer me matar

Ê capoeira joga lá que eu jogo cá
 Coro: Ê capoeira tu quer me matar
 (Folclore)

CAPOEIRA MATA UM

Hê... hê
 Zum zum zum
 Capoeira mata um
 No terreiro fica um
 Acabaram com a roda e mataram um
 Coro: Hê...hê
 Zum zum zum
 (Folclore)

O PAU ROLOU, CAIU

O pau rolou, caiu
 No meio da mata, ninguém viu
 Coro: O pau rolou, caiu.
 (Folclore)

QUANDO EU BATÔ, QUERO VER CAIR

Ô á... ô aí
 Quando eu batô quero ver cair
 Vou bater pra ver cair
 Coro: Ô á... ô aí
 (Folclore)

Os corridos acima são de aviso a perigos, de exaltação da própria força; alguns deles utilizam figuras de linguagens, criando assim ambiguidades que nas rodas podem orientar os praticantes de maneira discreta, fazendo com que pessoas de fora do ritual possam não compreender o real significado do que está sendo expresso pelo cantador. Entre outros temas, os corridos também relatam fatos históricos, podem explicitar territórios e manifestar a fé do capoeirista: é o canto em que se recorre à Orixás ou aos santos católicos, a depender da fé do cantador. Um fato curioso é que, devido à repressão pela manifestação da fé das religiões de matriz africana, na maioria das vezes, os orixás aparecem manifestados de forma discreta e representados por santos católicos ou outras figuras, como o caçador, o vaqueiro, a sereia etc.

TOMA LÁ, VAQUEIRO

Toma lá vaqueiro , toma jaleco de couro
 Toma jaleco de couro, na porteira do curral
 Toma jaleco de couro, toma jaleco de couro
 Coro:Toma lá, vaqueiro.
 (Folclore)

Segundo Maria Pessoa, em seu texto *A musicologia da capoeira: significados e expressões* (2008, p.6):

Há uma reverência ao orixá Ogum, divindade masculina iorubana, que tem o arquétipo de um guerreiro. Associado à luta, à conquista, é uma das figuras astrais que estão próximas dos seres humanos. No catolicismo correspondem a São Jorge ou Santo Antônio, santos tradicionais guerreiros dos mitos católicos, também lutadores, destemidos e cheios de iniciativa. Ogum também é conhecido como o Deus do ferro, a divindade que brande a espada e forja o ferro, transformando-o em instrumento de luta.

SENHOR SÃO BENTO

Senhor São Bento
 A Cobra me morde
 A maldade da cobra
 A malícia da cobra
 O bote da cobra
 O salto da cobra
 O veneno da cobra
 A cobra me morde
 A cobra mordeu
 Coro: Senhor São Bento
 (Folclore)

Entre cada frase entoada pelo cantador, o coro responde “Senhor de São Bento”.

Entre os diversos temas cantados nos corridos, existem também vários cantos de chegada e de despedida. Conforme Reis (2009):

Quanto aos cantos corridos, existe quase unanimidade quanto à denominação e a função de animar o jogo de capoeira propriamente dito. Porém para os primeiros pesquisadores tudo parecerá mais confuso, não permitindo a clareza quanto aos modelos seguidos. Isso pode acontecer em decorrência da experiência direta, em que o modelo apresentado pode ser transgredido várias vezes, ou da coleta de informações e depoimentos, fora da situação da roda, em que , para o praticante, essa ordem pretendia pelos pesquisadores não se torna tão evidente pois suas possibilidades estão diversas vezes ampliadas pelo improviso daqueles que dominam o ritual.

QUEM VEM LÁ

Quem vem lá sou eu (bis)
 Berimbau bateu, angoleiro sou eu
 Coro: Quem vem lá sou eu (bis)
 Berimbau bateu, angoleiro sou eu
 (Folclore)

ADEUS... ADEUS

Adeus... adeus
Eu vou m'bora
E vou com Deus
E Nossa Senhora
Adeus...
Coro: Boa viagem.
(Folclore)

Destacamos que “Iê!”, interjeição breve para finalização e encerramento dos cânticos, dos jogos e da roda de capoeira. Abaixo, finalizamos com uma citação do mestre Pastinha.

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.

4 AS CHAMADAS NA CAPOEIRA ANGOLA

Primeiramente é necessário explicar o que é “chamada” no jogo de capoeira. Como o próprio nome já diz, é uma forma de atrair ou convocar. No jogo, tem um momento em que os dois camaradas, frente a frente de mãos espalmadas um com o outro, caminham para trás e para frente, fazendo o passo a dois no intuito do jogo, seja ele a dança, seja em um momento para descansar ou acalmar os ânimos aflorados em meio a um jogo mais tenso. É o momento do passo à dois, em que a sagacidade e a “mandinga” (arte da enganação) também são artifícios da luta. Para além dessa parte física, a capoeira tem várias outras “chamadas”, que são toques, gestos e cantos de pedido de licença e de atração das energias no campo mais sutil da vida, como uma forma de conexão com a natureza.

A roda se inicia com o berimbau “gunga” tocando a corda solta realmente como se fosse um sino chamando a atenção de todos à volta, inicia-se o toque de Angola. O berimbau “médio” junto ao gunga faz uma chamada de corda solta e começa o toque de “São Bento Pequeno” enquanto o berimbau “violinha” inicia também a chamada e o toque de “São Bento Grande”. O cantador no momento da roda faz uma outra chamada com a voz, produzindo um longo “Iêêêêê”, iniciando em seguida a “ladainha”, os capoeiristas em volta silenciam e prestam toda a atenção a o que o mestre ou o cantador vai recitar.

Após a ladainha, inicia-se a chula, e, em resposta, o coro faz a sua chamada com um forte e vibrante “Iê viva meu Deus camará”. No canto corrido, o jogo se inicia com algum movimento de beleza estética, como a “Queda de rins”, uma base em que o capoeirista equilibra o corpo com seu cotovelo nos rins e as mãos no chão, dando início ao jogo.

Figura 4 - Queda de rins



Fonte: acervo do autor.

Pronto, todos atentos aos movimentos desenhados por aqueles corpos ali na roda, o jogo se transforma em luta com o recurso da dança e segue sob a cadência comandada pelo gunga.

5 OS INSTRUMENTOS NA BATERIA DA CAPOEIRA ANGOLA

Os instrumentos variam muito de grupo para grupo, de região para região, mas uma das baterias mais utilizadas hoje no mundo da capoeira Angola é formada por oito instrumentos, sendo eles: três berimbau (gunga, médio, viola) dois pandeiros, reco-reco, agogô e atabaque. Há relatos de roda de capoeira em que se utilizam tambores, xequerê, ganzá e até viola de dez cordas, entre outros. Importante frisar que se trata de uma tradição oral e que se desenvolveu no cotidiano das ruas, então sempre esteve exposta às mais variadas formas de influências. Na capoeira regional, aquela criada pelo mestre Bimba, usava-se apenas um berimbau (médio) e dois pandeiros acompanhados das palmas. Mestre Bola Sete, em seu livro *A capoeira Angola na Bahia* (1989), relata:

[...] igualmente aos movimentos da capoeira, há divergências quanto a certos toques e seus nomes de origem, que diferem de uma escola para outra. Entretanto, Mestre Bola Sete afirma que “os toques básicos são em número de sete, facilmente identificáveis...” Os demais teriam sido criados por alguns mestres, utilizando-se de variações e repiques dos sete toques fundamentais, que são: Angola, São Bento, Santa Maria, Amazonas, Idalina, Banguela e Iúna.

6 MÉTODO BÁSICO DE ENSINO DE BERIMBAU

Para ilustrar de forma objetiva o método básico de ensino de berimbau, utilizaremos uma linguagem onomatopaica simples, acessível, e autodescritiva dos sons do berimbau, desenvolvida pelo próprio Mestre Bola Sete com a intenção de desmistificar os toques do instrumento e facilitar o entendimento e o aprendizado, sendo eles:

- ⇒ Tich: é o som “arranhado/ chiado” quando é tocado acima da pedra/ moeda, e encostada sem pressão na corda do berimbau.
- ⇒ Tom: é quando o tocador repercuta o instrumento com a corda livre, sem o auxílio da pedra/ moeda.
- ⇒ Tim: é o som do berimbau com a corda pressionada pela pedra ou moeda.

6.1 Toque de Angola

O toque de Angola, (também chamado de “Angola pequena” ou “Angolinha”) é o principal toque da capoeira e é estritamente executado pelo berimbau gunga (grave). Ele é utilizado para o acompanhamento dos cânticos, das ladinhas ou dos corridos, o seu jogo tem um caráter mais lento calculado e rasteiro, prezando pelo que se chama de “jogo de dentro”, em que os capoeiristas adentram nos golpes, não se afastando do seu camarada, tomando o espaço do outro jogador e, assim, evitando que ele fique muito à vontade e possa desenvolver o movimento por impulso, forçando-o a ser mais meticoloso em seus gestos e movimentos.

Nesse jogo, é preciso muita malícia para não sofrer as quedas e os golpes que sempre são objetivos, os jogadores nunca devem ficar displicentes e desatentos, porque cada segundo nessa situação pode ser decisivo ou até fatal. Nesse jogo, como a própria ladinha já diz, “nunca dou meu golpe em vão”. O objetivo dos jogadores é proporcionar dificuldades uns aos outros e disputar o espaço da roda, obrigando a outra pessoa a sair do lugar e se movimentar, pois assim vão aprendendo as leituras corporais, as defesas, os ataques e os contra-ataques.

É preciso se policiar quanto a tudo que está acontecendo a sua volta, manter os ouvidos bem abertos para os cantos e os toques dos berimbaus, porque através deles as mensagens e as dicas dos mestres podem conduzir o processo de maneira mais assertiva. Quem está de fora têm uma visão completamente diferente de quem está dentro da roda. No momento que a cadênci-

do ritmo de Angola está mais embalada, o toque se transforma em “Angola Dobrada”, adicionando uma batida a mais no berimbau.

Toque de Angola (batidas)

Duas em cima	tich... tich
Uma embaixo	tom
Uma ou duas em cima	tim(tim)

6.2 São Bento - Grande/Pequeno

O São Bento também é utilizado para acompanhar os cânticos e os corridos na roda de capoeira Angola. Nesse toque, existem algumas variações, o São Bento pequeno é executado pelo berimbau médio, e o ritmo de São Bento grande (com um toque a mais) é tocado pelo berimbau viola ou o violinha. Observa-se que, apesar de haver uma base estipulada para cada instrumento, o berimbau viola é livre para transitar por todos os demais toques da capoeira, enquanto o médio só sola em resposta às viradas do Gunga.

Como já foi tratado neste texto, o mestre Bimba reformulou vários aspectos da capoeira tradicional, inclusive os toques. Na capoeira regional também existe a variação denominada São Bento de Bimba (grande ou pequeno). Mantendo a busca pelos toques tradicionais da capoeira Angola, as transformações trazidas por ele e por outros mestres não serão o foco deste trabalho.

Toque de São Bento (batidas)

Três em cima	tich... tich... tim
Uma ou duas embaixo	tom (tom)

6.3 Santa Maria

O toque Santa Maria é um toque utilizado em apresentações, cujo jogo é bastante técnico, no qual os jogadores demonstram toda a sua habilidade. Utiliza-se também para uma brincadeira chamada “apanha laranja”, em que os jogadores nas rodas de rua passavam um chapéu recolhendo dinheiro e depois o colocavam em uma trouxinha feita com um lenço que era posto no meio da roda. Os dois jogadores em disputa tinham que pegar o dinheiro com a boca e aquele que conseguisse pegar primeiro poderia ficar com a quantia que tivesse no lenço. Esse era um jogo de bastante habilidade, porque para pegar o lenço era preciso utilizar de muita astúcia.

Toque de Santa Maria (batidas)

Duas em cima tich... tich

Uma embaixo tom

Uma em cima tim

Uma embaixo tom

6.4 Amazonas

O toque de amazonas é utilizado para que os jogadores desenvolvam um jogo estritamente fechado, em que os capoeiristas ficam sempre próximos uns dos outros. Neste tipo de toque, predomina a malícia e se sobressai aquele jogador que tiver a flexibilidade necessária para se sair de situações arriscadas e de curto espaço.

Toque de Amazonas (batidas)

Duas em cima tich... tich

Duas embaixo tom... tom

Uma em cima tim

6.5 Idalina

No toque de Idalina, os jogadores praticam um jogo mais aberto e espaçoso, com movimentos soltos e fluidos, sem parar os golpes, aprimorando a força e o objetivo de seus ataques.

Toque de Idalina (batidas)

Quatro em cima tich... tich... tim... tich

Uma embaixo tom

6.6 Benguela

Benguela é um toque primitivo que já está praticamente extinto. Era muito utilizado para treinamentos do “jogo de faca”, onde os jogadores tinham de se livrar de ataques à mão armada, com punhais, bastões etc. Nos primórdios da capoeiragem, quando ela ainda não havia sido institucionalizada e os jogos eram desenvolvidos nas ruas, os capoeiras estavam sujeitos aos mais variados tipos de intervenções, então muitas vezes portavam navalhas, facas ou porretes que, no momento necessário, poderiam aparecer nas suas lutas com rivais, em que também se enfrentava os “valentões”. Há relatos de que alguns capoeiristas usavam navalhas nas pontas dos sapatos; assim, na indumentária dos capoeiristas muitas vezes, usava-se no pescoço um lenço de seda e, se possível, toda a roupa desse mesmo material, porque, segundo os antigos, a navalha não consegue cortar a seda tão facilmente, deslizando por este tecido. Para ilustrar a utilização de arma branca nas rodas de capoeira, veja o exemplo relatado pelo mestre Pastinha, com toda a sua simplicidade, sobre o uso do berimbau em seu disco *Capoeira Angola, Mestre Pastinha e Sua Academia*, na faixa dois, *B-A-Bá do berimbau*:

Berimbau é pau, é música é instrumento musical, também é instrumento ofensivo que ele na ocasião de alegria é um instrumento nós usamos como instrumento, e na hora da dor ele deixa de ser instrumento pra ser uma foice de mão. depois na faixa 3 - Eu vou ler meu ABC - ele complementa dizendo: Eu vou contar, no meu tempo eu usava também uma foicesinha do tamanho de uma chave, a foice vinha com um corte e um anel pra encaixar no cabo, mas eu como era muito bondoso era muito amoroso né, pra aqueles que quisessem me ofender, eu então mandava abrir outro corte nas costas, se eu pudesse mandava abrir outro mais não é, mas não podia eu mandava abrir outro corte, ficava dois cortes. E na hora eu desmontava o berimbau e encaixava a foice e aí eu ia manejá-la não é? Porque o capoeirista tanto ginga como pula, rodopia e como também ele sangra e como defende-se também, o capoeirista tem a mentalidade pra tudo. E quanto mais o capoeirista calmo, melhor para o capoeirista.

Toque de Benguela (batidas)

Três em cima tich... tich... tim

Uma embaixo tom

uma em cima tim

6.7 Yuna/Iuna

O iuna ou yuna é um toque bastante utilizado ainda hoje para cerimônias, como reverência à mestres ou datas importantes. Este toque também pode ter um caráter solene usado para prestar homenagens às pessoas que já se foram. O iuna é executado sem o acompanhamento dos cânticos, é um ritmo para fins ritualísticos, e o seu jogo requer muita perfeição nos movimentos e uma exímia coordenação, que só é adquirida através da experiência dos anos de prática. Este toque só pode ser jogado por mestres e contramestres.

Toque de Iuna/Yuna (batidas)

Duas em cima tich... tich

Três embaixo tom...tom... tom

Ainda sobre os toques, nas palavras do mestre Bola Sete:

Temos, ainda, o toque de Apanha laranja no chão Tico-Tico, que era muito utilizado nas festas de Santa Bárbara, na Baixa dos Sapateiros, onde dois capoeiristas vadiam tentando apanhar com a boca um lenço branco que era jogado no meio da roda; o toque de Barravento, que é apropriado para o desenvolvimento do jogo em ritmo acelerado; o toque de Cavalaria, que antigamente servia para avisar os capoeiristas da presença da Cavalaria da Guarda Nacional; o toque de Samba de Angola que é usado quando se dança o samba-de-roda ou samba-duro; o toque de Aviso, em desuso, que, segundo dizem os capoeiristas mais antigos, servia para avisar os escravos da presença do feitor ou capitão-do-mato, e o toque de Signo-Salomão, utilizado para denunciar a presença de estranhos na roda de capoeira, além dos toques de Sete de Ouro, Samango, Muzenza Dandara, Ave-Maria, Ijexá, Jeje-Ketu, Estandarte e outros.

Para exemplificar a utilização de notação musical em pautas no registro dos toques de berimbau, observe os registros propostos por Kay Shaffer, em seu livro *Monografias Folclóricas 2: o berimbau de barriga e seus toques* (1977):

Notação

Devido aos vários efeitos produzidos pelo berimbau, tínhamos que desenvolver um sistema de notação para reproduzi-los. Vamos seguir os seguintes símbolos:

- nota mais aguda — tocada com a moeda apertada contra a corda



- nota mais grave — corda solta



- caxixi tocado sozinho



- corda batida com a vareta enquanto a moeda está folgada contra a corda



- moeda apertada contra a corda, produzindo a nota mais aguda, mas sem bater com a vareta



- símbolo para a movimentação da cabaça de uma posição contra a barriga a uma posição um pouco distante dela, produzindo o efeito de "wah-wah"



- aberto — tocado com a cabaça a uma distância da barriga

A

- fechado — tocado com a cabaça contra a barriga

F

Geralmente, quando se toca a nota grave, a cabaça aproxima-se mais da barriga, e quando se toca a nota aguda, ela se distancia um pouco.

Também, quando se toca a nota grave, bate-se na corda sempre abaixo do lugar da moeda, e quando se toca a nota aguda, bate-se sempre acima da moeda.

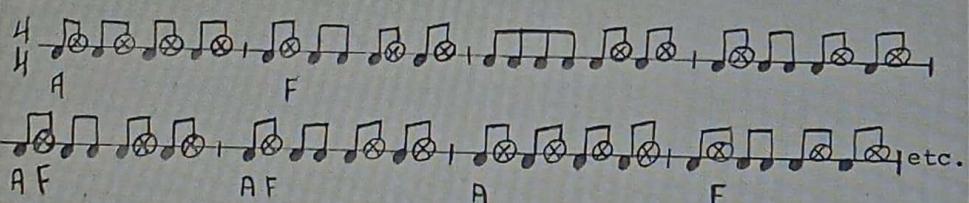
Angola

Mestre Canjiquinha:

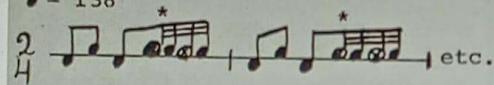
Mestre Caicara:

luna

Mestre Bimba:

 $\text{♩} = 88$ **Santa Maria**

Mestre Waldemar:

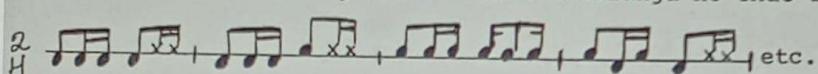
 $\text{♩} = 138$ 

* Moeda só, sem bater com vareta

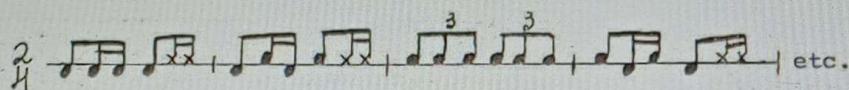
Mestre Caiçara:

 $\text{♩} = 84$

Executado igual ao "Ponhe a laranja no chão Tico-Tico".

**Ponhe a laranja no chão tico-tico**

Todos tocam este:



Cavalaria

Mestre Bimba:

Mestre Canjiquinha:

$\text{♩} = 126$

$\frac{2}{4}$ 4

2 4

etc.

Mestre Barbeirinho:

7 CONCLUSÃO

Não se pode esquecer do berimbau. Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som. Dá vibração e ginga ao corpo da gente. O conjunto de percussão com o berimbau não é arranjo moderno, não, é coisa dos princípios. Bom capoeirista, além de jogar, deve saber tocar berimbau e cantar.

(Mestre Pastinha)

Após pesquisas e interpretações, conclui-se que a capoeira, mais do que uma arte marcial, é um símbolo de resistência, cultura e identidade brasileira. Nascida nos tempos da escravidão, ela se reivetou ao longo dos séculos, tendo que se adaptar às diferentes mentalidades, e que apesar de tantas mudanças, ela não perdeu a suas raízes africanas e se tornou um patrimônio imaterial da humanidade. Neste epílogo, constata-se que a capoeira é uma arte marcial que transcende a luta, incorporando música, dança e história, também carrega consigo os fundamentos do ritual, embalados pelos ritmos do berimbau, tem seus momentos muito bem pré estabelecidos, simplesmente pela configuração do toque. O berimbau conta as histórias de resistência, ele ecoa a ancestralidade, os seus cantos são uma ferramenta de protesto contra a opressão, mas também são documentos que atravessaram o tempo, em sua grande maioria, eles chegaram até os tempos atuais por meio da oralidade.

A capoeira é uma mãe que criou aqui no Brasil várias pessoas escravizadas da diáspora africana, ajudando, consolando, e educando um povo que oprimidos e sem perspectiva de vida, sofriam em seus bantos. Conclui-se que é na roda onde se encontram o passado, o presente e o futuro, é dentro dela onde se encontra o mundo, nas rodas pelo Brasil adentro pode se ver de tudo, nela se encontra todos os tipos de ser humano, é uma escola, que a cada aula, seus alunos carregam consigo os aprendizados de outrora, ela é como um mosaico da alma brasileira. A sua ginga desafia a gravidade, seus movimentos fazem o capoeirista enxergar as adversidades de diferentes ângulos, possibilitando que ele crie a sua estratégia de defesa e de ataque. O negro, aqui no Brasil, quando se refugiava nos quilombos e capoeiras, havendo a necessidade de lutar, sabe-se que não estavam em pé de igualdade, por estarem subnutridos e não terem as armas, cavalos e cachorros dos soldados da coroa, eles tiveram que desenvolver uma luta que não precisasse medir força com seu oponente, alguns dos seus golpes são fatais.

Portanto, podemos concluir que a capoeira além de ser um documento histórico, tombada como patrimônio imaterial da humanidade, é uma manifestação política que contribui para a formação da cultura brasileira e está de portas abertas para a nossa diversidade etnocultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Plácido Antônio. **Os capoeiras**. Rio de Janeiro, 1886.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: IEB-USP, 1989. Disponível em: repositorio.usp.br. Acesso em: 11 mar. 2025.

BEAUREPAIRE, Henrique de Beaurepaire Rohan Aragão. **A capoeira escrita II**.

IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Nacional. **Dossiê de Salvaguarda de Registros de bens culturais**: roda de capoeira e ofícios de mestres de capoeira. Brasil: 2014.

IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Nacional. **Dossiê de Salvaguarda de Registros de bens culturais**: - samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasil: 2004.

IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Nacional. **Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural**. Brasil: 2007.

LOPES, Nei Lopes; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2020.

PESSOA, Maria Eduarda Lemos da Silva. **A musicologia da Capoeira**: significados e expressões. Bahia: UFBA, 2007.

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

REIS, Luis Abreu. **Cantos de Capoeira, fonogramas e etnografias no diálogo da tradição**. Rio de Janeiro: PUC, 2009.

SETE, José Luiz Oliveira Cruz. **A capoeira Angola na Bahia**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1989.

SHAFFER, Kay. **Monografias folclóricas 2**: o berimbau de barriga e seus toques. 1977.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 - 1850)**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2002.

VIEIRA, Luis Renato. **O jogo da capoeira**. Rio de Janeiro: SPRINT, 1998.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Mestre Bimba: A capoeira iluminada. lumen produções, co-produzido por Fernando de Attayde e Publytape, 2005. 01h 17min. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=lhvgw908pn4&t=1000s>. Acesso em 11 mar. 2025

Mestre Moreira: Foi terror em Mariana e Brumadinho. 09 de maio de 2020, 00:57 Disponível em: <https://www.youtube.com/@oxemulekao>. Acessado em 11 mar. 2025

Mestre Pastinha e sua academia - Capoeira Angola. Label Philips, 1969. no canal desde 21 de set 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOuxaIr1uN4>. Acessado em 11 mar. 2025