

**“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”:
divino gingado, divino cantado**

**“In the capoeira circle... Big and small am I”:
divine swung, divine sung**

Cicero Cunha Bezerra¹
Luiz Carlos Tavares (Mestre Lucas)²
Paulo César Almeida do Prado (Mestre Puma)³

RESUMO

Uma das características mais próprias da Capoeira é a sua imbricada relação com a musicalidade. Diversos artigos, livros e dissertações exploram as implicações religiosas, identitárias e culturais que as músicas expressam como uma parte constitutiva do espaço do jogo capoeirístico. Nesse nosso artigo, mais do que realizar uma análise histórica da presença e importância da música na prática da capoeira, pretendemos explorar alguns aspectos religiosos, tanto nas letras de compositores praticantes (Mestres), como de domínio público e do universo da música popular brasileira, naquilo que elas possuem de elementos importantes para a compreensão da capoeira como força dinamizadora de valores que constituem e contribuem para um melhor entendimento das raízes da cultura brasileira. Para tanto, dividiremos nossa exposição em três tópicos: a) no primeiro, traçamos, apoiados no trabalho de Angelo Augusto Decanio Filho, mestre Decanio, linhas que contornam alguns ritmos, fundamentalmente de matriz afro e que encontram, na capoeira, recepção e releituras; b) em seguida, realizamos um trabalho hermenêutico, a partir de cantigas autorais e de domínio público, observando o que há nelas de religiosidade e, principalmente, de abertura para uma visão híbrida de elementos religiosos oriundos de diversas tradições; c) finalmente, exploramos as ressonâncias do imaginário da capoeira, no tocante ao aspecto religioso, em algumas composições da MPB.

Palavras-chave: Capoeira, religião, música, cultura popular.

ABSTRACT

One of the most particular characteristics of Capoeira is its intertwined relationship with musicality. Several articles, books and dissertations, explore the religious, identity and cultural implications the songs express as a constitutive part of the space of the capoeiristic

¹ Doutor em Filosofia, Professor do Departamento de Filosofia, do Núcleo de Graduação em Ciências da Religião e dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e de Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe.

² Mestre de Capoeira, Doutor em Educação Física, Professor do Instituto Federal de Sergipe e do Programa de Pós-Graduação em Cultura Popular da Universidade Federal de Sergipe.

³ Mestre de Capoeira, Bacharel em Teologia, Especialização em História e cultura afro-brasileira, Mestre em Ciências da Religião.

game. In this article, more than carrying out a historical analysis of the presence and importance of music in the practice of capoeira, we intend to explore some religious aspects, both in the lyrics of practicing composers (Mestres), as well as in the public domain and in the universe of Brazilian popular music, because they have important elements for understanding capoeira as a driving force of values that constitute and contribute for a better understanding of the roots of Brazilian culture. To this end, we will divide our exhibition into three presentations: a) in the first, we draw, supported by the work of Angelo Augusto Decanio Filho, master Decanio, lines that contour some rhythms, fundamentally of Afro matrix and that find, in capoeira, reception and reinterpretations; b) then, we carry out a hermeneutic effort, based on authorial and public domain songs, observing what is in them of religiosity and, mainly, of openness to a hybrid vision of religious elements from different traditions; c) finally, we explore the sensations of the capoeira imaginary, in terms of the religious aspect, in some Brazilian Popular Music compositions. can be the beginning of meeting and living.

Keywords: Capoeira, religion, music, popular culture.

Introdução

Oxum, a mãe de Logunedé demonstra num tambor local (ilú) o ritmo de ijexá o qual foi prontamente identificado...

(Mestre Decanio, 1997, p.35)

É ponto pacífico que a trajetória histórica da Capoeira se aproxima muito de alguns aspectos de tradições afro-brasileiras como o candomblé. Vítimas do preconceito oriundo do catolicismo imperante, ambas, capoeira e candomblé, tiveram que se adequar a um modelo simbólico-sincrético como forma de sobrevivência. Graças à capacidade de moldar-se, sem resistência à inovação, a capoeira foi capaz de agregar instrumentos como o berimbau⁴ e o caxixi⁵ que, nas palavras de mestre Decanio, deram o ritmo em uma fusão harmônica capaz de reunir o passado (África) e o presente (Brasil).

(...) unindo na presença do “agora” o “Passado e Porvir!” África e Índia lado a lado em busca da Unidade de Ser cantando o futuro é agora! (Decanio⁶, 1997, p.143).

Com Darcy Ribeiro compartilhamos da visão triste, por sua precariedade, mas forte e criativa, por necessidade, dos negros expropriados à sorte nos centros urbanos,

⁴ Vale notar que a história nos mostra que nem sempre o berimbau esteve ligado à capoeira; várias pesquisas demonstram que ele foi introduzido na Bahia. No Rio de Janeiro e no Recife jamais se documentou o jogo da capoeira comandada pelo berimbau.

⁵ Sobre a origem africana do caxixi ver: Mukuna, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

⁶ Embora a orientação da ABNT indique o último sobrenome do autor como forma de citação, optou-se por manter o penúltimo sobrenome de Angelo Augusto Decanio Filho visando, com isso, manter o nome de capoeira do mestre.

mas que foram capazes de fomentar uma cultura rica em sentimentos musicais, ritmos e religiosidades; diz Darcy Ribeiro:

A partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela é que se estrutura o nosso Carnaval, o culto de Iemanjá, a capoeira e inúmeras manifestações culturais (Ribeiro, 1995, p. 223).

É interessante observar o papel dinamizador da capoeira junto a outras expressões culturais como o samba e o choro em espaço de terreiro. Essa troca podemos exemplificar quando pensamos no primeiro samba oficialmente registrado, “Pelo telefone”, em 1916 composto do Donga, Sinhô e Tia Ciata. Mais do que a música, o que nos interessa aqui, é destacar o ambiente. Segundo Gabriela de Melo Machado:

Deste reduto participavam Donga, filho de Tia Amelia, João da Bahiana e Pixinguinha, integrantes dos Oito Batutas, entre outros. O choro convivia com o samba nas mesmas localidades e os músicos que tocavam choro na sala muitas vezes participavam do samba e *da capoeira* no terreiro (Machado, 2019, p. 3)⁷.

Como se pode ver, o trânsito entre as rodas de samba e a capoeira era comum. De fato, uma das hipóteses que temos sobre a origem do samba, um gênero musical ancestral no Brasil, e com possível origem no recôncavo baiano, remonta ao batuque ou Batukajé⁸. Sabemos, também, das relações de proximidade entre o chamado samba de roda e as rodas de capoeira⁹.

Como parte desse processo criativo, a partir de 1888, os então libertos, não tendo perspectivas de recolocação na sociedade, povoaram os centros urbanos, “o negro africano, representativo de um passado escravista, vai gradativamente dando lugar ao negro “brasileiro”, este mesmo tomado como deslocado na sociedade e na cultura do país” (Schwarcz, 1996, p.196). Trabalhando pelo sustento e velando a batida dos couros, marcando e regendo as atividades ancestrais africanas, os recém-libertos fomentaram práticas culturais ao longo dos tempos tais como: a música, dança, luta, culinária e religiões foram ganhando espaços em centros urbanos diversos.

O samba e o carnaval seriam exemplos da herança africana na música e na dança [...]. Já a capoeira corresponderia à “arte marcial” dos negros escravizados. O candomblé, a umbanda e todas as variadas denominações regionais que recebem os cultos aos deuses africanos seriam o que se entende por religiões trazidas pelos escravos (Schwarcz, 1996, p.196).

⁷ Grifo nosso.

⁸ Ver melhor em: (Prado, 2019, p. 38) “*Capoeira Regional: luta do mestre Bimba*”, Aracaju, SE, editora: Infographics.

⁹ Dentre os vários trabalhos acadêmicos, destacamos a Tese de doutorado de Márcio Penna Corte Real, *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores*, Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30370525.pdf>

Embalados pelos tambores “*Ilús*” e atabaques: “*Rum, Rumpi e Lé*”, adotados na Bahia, o candomblé e outras denominações regionais, são resultados da corporação dos diferentes grupos étnicos nas disputas e práticas culturais religiosas, como bantos e nagôs.

Os bantos englobam as populações oriundas das atuais regiões do Congo, Angola e Moçambique. Schwarcz, ao tratar da temática, afirma as marcas deixadas pelos caçanjes e bengalas:

Caçanjes e bengalas, entre outros, deixando marcas na música, na língua, na culinária e outras; encontrados no litoral brasileiro, tendo maior concentração no interior, como Minas Gerais, e Goiás, foram os primeiros a chegar no século 16 até o século 19 (Schwarcz, 1996, p. 97).

Os nagôs, da África ocidental, viviam em territórios hoje denominados como Nigéria, Benin (Daomé) e Togo e, como observa Schwarcz, povoaram territórios como a Bahia e Pernambuco. Diz ela:

Entre outros, os iorubás ou nagôs (subdivididos em queto, ijexá, egbá, etc.), os Jejes (aué ou fon) e os fantes-axantes. Entre os sudaneses, também, vieram algumas nações islamizadas como os hauçás e mandingas. Populações que se concentraram mais na região açucareira da Bahia e de Pernambuco, e sua entrada no Brasil ocorreu, sobretudo em meados do século XVII até a metade do século XIX (Schwarcz, 1996, p.98).

Foge do nosso interesse reconstruir, aqui, o conjunto das tradições religiosas africanas dos diferentes grupos étnicos; importa, no entanto, considerar a filiação de grandes mestres da capoeira, como mestre Bimba e Pastinha, aos terreiros e seus elementos rítmico-musicais (toques, instrumentos, cânticos etc.) que figuram na linguagem e práticas da capoeiragem. Não por casualidade que mestre Pastinha afirma o caráter religioso da capoeira: “Vem da mesma religião que tem no candomblé, tem o batuque, tem o samba” (*apud* Decanio, 1997, p.168).

Mestre Decanio, ao se referir ao berimbau, destaca que sua batida decorre do “monocórdio de Exu”, instrumento *banto*, que de acordo com mestre Decanio, em conversa com Pierre Verger, teria a origem de sua sonoridade no tambor “*ilú*” nagô (Decanio, 1997, p. 35). Mais uma vez, temos o hibridismo religioso nas rodas de rua movidas pelo ritmo de “*Logunedé* como expressão do orixá da riqueza e da fartura, filho de Oxum e Oxóssi.

Dessa forma haveria, segundo Decanio, uma intrínseca relação entre o ritmo de capoeira e o toque de *Logunedé* registrado entre os povos iorubanos no atual Benin. Afirma Mestre Decanio:

Oxum, a mãe de Logunedé demonstra num tambor local (*ilú*) o ritmo de ijexá o qual foi prontamente identificado, continuando Fatumbí, afirmou não detectou prática da capoeira-símile nem referência oral,

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

atual ou tradicional nem a existência do berimbau. Constatou a presença do berimbau no antigo Congo-Belga, atualmente o Zaire, área distante, geográfica e culturalmente, território dos bantos, o toque da capoeira é a união dum ritmo ijexá a um instrumento musical banto, portanto, só pode ter sido gerado em presença amistosa dos elementos primários o que não foi possível na África dado o distanciamento cultural e espacial das duas nações! (Decanio, 1997, p. 34).

Sabemos que na Bahia se deu o encontro dos Bantos com os Nagôs e que essa aproximação se fez indispensável, como observa Decanio, para o compartilhamento de costumes (Decanio, 1997, p.35). Aculturados nas festas populares católicas, com a presença dos terreiros itinerantes nas portas das igrejas ou à beira mar, o candomblé de rua ou de brincadeira, como define Roger Bastide (1978, p.95), pode ter sido uma oficina para capoeiristas que incorporaram instrumentos e ritmos. Assim, o Recôncavo salvadoreense foi o cadinho onde se fundiu a “liturgia musical”.

Decanio afirma como a batida musical do *Ilú* uniu os capoeiristas e destaca:

ouvindo mestre Valdemar ao berimbau enquanto o autofalante da praça irradiava um toque ijexá percebi nitidamente a identidade dos ritmos as notas do monocórdio em sincronia com a marcação dos ilús demarcavam a fonte musical donde flui a capoeira! (*apud* Decanio, 1997, p.36).

Além dos indicativos da batida musical da capoeira, o mestre Decanio apresenta uma capoeira a qual mestre Bimba “era fiel aos costumes africanos sempre insistiu na participação da assistência no coro enfatizava o acompanhamento da charanga pela cadência das palmas” (Decanio, 1997, p. 144). Cumpre ressaltar o caráter extático promovido pela associação da música e dos corpos em ginga e luta. Nesse sentido, observa Mestre Decanio:

... o canto em coro...
... as palmas em sintonia...
... o ritmo/melodia do berimbau...
... num passe de magia ultrapassam os limites da matéria...
... alcançando pela vibração harmônica...
... o êxtase supremo...
... a consciência global...
... o transe coletivo... (Decanio, 1997, p. 147).

Obviamente estamos abordando aqui uma visão específica da capoeira, mas não podemos perder de vista que se trata do testemunho de um dos mais importantes mestres formados pelo mestre Bimba e personagem decisivo dentro do que podemos chamar estruturação da capoeira Regional baiana. Como médico, mestre Decanio¹⁰ foi capaz de propor uma visão da capoeira em que corpo, alma e espiritualidade permanecem unidas graças à consciência física e psíquica, mas, fundamentalmente, rítmica. Diz ele sobre a integração do Ser ao ritmo/melodia do toque,

¹⁰ Médico, capoeirista formado por Mestre Bimba. Nasceu em Salvador, no dia 12 de fevereiro de 1923 e faleceu em 2012.

pela cintura, ao restante do corpo dependentes da natureza do Ser pela transmutação da energia do berimbau, no instante atemporal num espaço infinito a experiência dos jogos passados e os recursos técnicos adquiridos no aprendizado de todos os dias. [...]. As repetições promovem o aperfeiçoamento dos movimentos livres, espontâneos pelo exercício da meditação dinâmica trans musical, assim, “todos reflexos mais íntimos do sistema nervoso e do estado da alma naquele instante histórico, transforma-se no potencial acrescido ao Ser até o momento.” (Decanio, 1997, p. 51-52).

Na fusão de crenças, no pé do berimbau, independente de religião e devido ao automatismo das repetições ritualísticas das rodas, temos gestos consolidados em um ritual de abertura - como os que acontecem na entrada do jogo, o sinal da cruz (em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo) - seguido do risco com o dedo, fazendo a cruz no chão, cumprimentando o colega sob a resposta do coro no final da ladainha ou corrido. É o início do que mestre Decanio afirma ser o papel da música, isto é, o “efeito mântico” que conduz ao estado modificado de consciência no jogo de roda (Decanio, 2002, p. 5).

Na pedra de *Exu*, cruzando o movimento de *Legbá*, pela sagacidade de São Bento, temos a imagem de uma espiritualidade religiosa à flor da pele. Imanência e transcendência são expressões de corpos que se definem, precisamente, por sua abertura para o devir inapreensível do jogo; pela força do *Axé*, além-mar dos couros nagô, repassados ao monocórdio, temos a ressignificação da dança dos autóctones que pode ser vislumbrada no jogo, na guarda alta.

Para tanto, a música serve de canal de conexão, graças ao caráter de ancestralidade envolvido no campo energético produzido em torno da roda, mas, também, de combustível e estímulo para que os corpos, levados pelo balanço da ginga, mantenham-se alertas e, ao mesmo tempo, relaxados e integrados à comunhão própria de quem se lança no fervor do axé e do dendê.

“Valha-me me Deus Senhor São Bento, buraco Fundo tem cobra dentro”, canta o mestre avisando do perigo eminente do jogo na roda; no som do berimbau levado ao largo, ganhando dobrão e caxixi caboclo, ressoa o toque de Angola que, quando invertido, a nota presa arranhando o arame, pela nota solta, suje a variação como improvisado; temos, então, o toque de São Bento Pequeno e, acrescentando mais uma batida solta, já teremos o São Bento Grande. Sagradas inversões que tornam o aço e a pedra faces de um passado imemorial, que se atualiza a cada vez que a roda é feita.

O Santo Bento das baterias e charangas de rodas se estende por toda a capoeiragem e o buraco fundo é a própria metafísica da capoeira, de princípio duvidoso, sem fim, dinamismo sempre outro pela celebração do que não passa, nem fica, dança, ginga nas cantigas, ladainhas e toques.

1. As cantigas na capoeira

De acordo com W. Rego, as cantigas de capoeira “fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira em suas várias manifestações; os guias podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico” (Rego, 1968, p. 89). Ainda para o etnólogo:

Não se pode estabelecer um marco divisório entre cantigas de capoeira antigas e atuais, embora alguns capoeiristas tentem fazê-lo. Mas se examinar essa distinção, verifica-se que não procede, uma vez que muitas das cantigas consideradas atuais são quadras antiguíssimas, que remontam aos primórdios da colonização, as quais relatam passagens da Donzela Teodora, Decamerão, cenas da vida patriarcais brasileira e motivos outros. Também as cantigas que eles classificam de antigas, em sua maior parte, não o são. Em realidade são quadras de desafios cujos autores viveram até bem pouco (Rego, 1968, p. 89).

Nesse caso, podemos estabelecer uma comparação entre o capoeirista e o *Bricoleur*; já que esta prática recupera fragmentos de peças históricas, de acontecimentos culturais e remonta, no jogo, a novos significados e articulações. Os instrumentos que compõem a chamada charanga, a orquestra da capoeira, também fazem parte das forças de potencialização da corporeidade como a música, os ritmos e as melodias. Cabe aqui um importante comentário de Waldeloir Rego, “a denominação de alguns toques da capoeira está ligada a determinados povos ou regiões africanas pura e simplesmente pelo nome, ou são toques litúrgicos ou profanos de que a capoeira se valeu, como Benguela, Angola, Ijexà, Gêge, Angola em Gêge, Gêge-Keto” (Rego, 1968, p. 62).

Ao analisarmos as músicas de capoeira, enquanto um o conjunto simbólico, percebemos que as mesmas estão permeadas de uma série de significados que transcendem o próprio *locus* dos cantadores. Dentre outros, há um bastante significativo que consiste no diálogo entre os participantes da roda, que traz, inserido em suas estrofes, louvações a mestres famosos, a heróis da história do Brasil, a valentões, sem esquecer do louvor aos Santos, a exemplo de Santo Antonio, São Bento, São Salomão, São Cosme e São Damião, São Benedito, Santa Bárbara, Maria a mãe de Deus, o Criador, no entanto, paradoxalmente, falam de entidades do mal, como o próprio diabo ou como “tinhoso”, como é reconhecido na cultura popular. O bem e o mal circulam como partes de uma percepção criativa do jogo como tensão constante e vigília.

Há várias denominações desses cantos na capoeira; as mais conhecidas são as *ladainhas*, que antecedem ao jogo. É o momento em que o capoeirista pode contar uma história, fazer uma reza pedindo proteção ao seu Santo, a seu Orixá ou realizar um desafio:

O mundu di Deus é grandi,
Cabe numa mão fechada!
O pôcu cum Deus é múitu
I u múiti sem Deus é nada!
Nôiti di iscúri nún servi

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

Pra caçá di madrugada,
Caçado dá múitu tíru
Di manhã não mata nada!
Viado corri é pulando,
Cutia corri é na tria!
Seu fôssi governadô,
Í manobrássi essa Bahia!
Marinheira absoluta,
Chego pintando arrilia!
Issu qui marúju fáis,
Comigu êli não faria,
É hora, é hora!(...)
(Domínio público¹¹)

Finalizando a ladainha, segue-se o canto de entrada ou louvação que antecede o desenrolar do jogo da capoeira. Nessa parte da estrutura das cantigas as louvações remetem sempre ou quase sempre à saudação ao Mestre, a “Deus”, ao berimbau, às cidades, como o exemplo no trecho abaixo citado:

lê! Viva meu Deus,
lê! viva meu mestre,
lê! Viva Sergipe.
(DP)

Dentro desse sistema simbólico, as cantigas de capoeira assumem estruturas diferentes: os “corridos” ou “chulas”, por exemplo, são cantados durante o desenvolvimento do jogo da capoeira. Ao contrário das ladainhas, são curtos e normalmente acompanhados pelo coro, que responde com o mesmo refrão. Aspectos diversos são misturados em um processo de composição no qual o sagrado e o profano gíngam na confluência de uma ludicidade que é a mandinga, palavra-chave na caracterização dos corpos dos jogadores, mas também referência ao domínio da feitiçaria e das coisas “ocultas”.

Roger Bastide, ao referir-se aos malinquês, ressalta as origens candomblecistas islâmicas para o termo¹² e, mestre Pastinha, dizia-se não ser “bobo na mandinga”¹³. Certamente, o angoleiro não se referia às práticas espirituais, mas à sua incorporação sob forma de astúcia e eficácia durante o jogo. Uma transmutação em que o espiritual e o corporal se identificavam segundo o efeito a que ambos conduziram. Canta Mestre Acordeon¹⁴:

Brincadeira tem hora
Joga com garra e mandinga
Esse jogo é tihoso não é angola

¹¹ Citaremos, nas próximas referências, DP para domínio público.

¹² Cf. Roger Bastide, *Les Amériques noires, (les civilisations africaines dans le nouveau monde)*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹³ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOuxalr1uN4&t=339s>

¹⁴ Um registro sonográfico expressivo das relações musicais entre o candomblé e a capoeira são os dois CDs de Mestre Acordeon intitulados *Capoeira Voices Vols. 1e 2 - Pedir o Axé*. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5f6-sJXQsE>

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

E capoeira de Bimba

Se o jogo pode ser tihoso, também é expressão de fé e devoção:

Tava lá no pé da cruz
Fazendo minha oração
Quando apareceu um negro
Pintando imagem de um cão
Chamei por Nossa Senhora
Divina da Conceição.
(DP)

Ou ainda,

Santa Maria
Mãe de Deus
Fui na Igreja
Não me confessei
Santa Maria
Mãe de Deus
ôi mãe de Deus
(DP)

Esta canção¹⁵, muito entoada nas rodas de capoeira, faz menção a Maria de Nazaré, conhecida pelos cristãos católicos como a virgem Maria, a mãe de Jesus, também chamada de Nossa Senhora.

Adeus, adeus
Boa viagem
Eu vô mimbora
Boa viagem
Eu vô cum Deus
Boa viagem
Nossa Senhora
Boa viagem
(DP)

Aqui podemos perceber o capoeirista pedindo proteção tanto a Deus como à Nossa Senhora em sua viagem de volta à casa. Por essa razão, essa cantiga é entoada, geralmente, na finalização de uma roda. Fim da vadiagem e restabelecimento da ordem cotidiana dos afazeres diários.

Uma outra canção é bastante significativa para o aspecto plural dos simbolismos religiosos que povoam o universo da capoeira. Nela, Besouro, o lendário capoeirista, é chamado de *Bará*, uma corruptela de *Exu Elegbara*, senhor dos caminhos e das encruzilhadas. Assim, nessa grande encruzilhada de culturas, como nos diz Rufino (2019), podemos constatar o carrego colonial que exige adaptação e polimento.

¹⁵ Como bem observou Carlos Eduardo Calvani, é importante atentar para o aspecto unitário que o termo canção expressa ao unir poesia e música (CALVANI, 2015, p.42).

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

Carrego esse que negava e demonizava, e em grande medida persiste, toda a cultura dos povos pretos e que, talvez por isso, na canção aparece o nome Bará e não o próprio o nome Exu, dado o caráter demoníaco implantado, pelo cristianismo, a essa importante figura das tradições africanas e que voa, na capoeira, nas asas do mítico Besouro mangangá:

O besouro preto, oi besouro preto Bará
Oi besouro preto Bará, oi besouro preto Bará
Oi besouro preto, oi besouro preto malvado
(DP)

Oi pisa caboclo, quero ver você pisar
Na batida do meu samba, quero ver você dançar
Oi pisa caboclo, quero ver você pisar
Pisa lá que eu piso cá, quero ver quem vai pular
Oi pisa caboclo, quero você pisar
Na batida do meu gunga, quero ver você pular
(DP)

A grande menção às entidades sagradas nas canções de capoeira, faz com que tradições como o candomblé e a umbanda não sejam vistas em territórios separados, mas comuns e próprios das divindades e dos humanos. O caboclo é uma entidade que representa os indígenas e as matas, fortemente presente nas giras de umbanda e de candomblé. Na gira o caboclo dança, pula, canta, conta e dá benção com a fumaça sagrada dos seus charutos, na roda ele aparece dando o ritmo da pegada:

Põe no chão
Que eu quero ver caboclo
Põe no chão
Que eu quero ver sinhá
O cabra tá assustado
Tá com medo de apanhar.
(DP)

Mestre Decanio, ao se referir a Pastinha, diz:

Com fé e coragem para ensinar a mosidade (sic) do futuro estou apenas zelando para esta maravilhosa luta que é deixa (sic) de herança adquirida da dança primitiva dos caboclos, do batuque, e candobré (sic) originada pelos africanos de Angola ou Gejes (Decanio, 1996, p. 39).

Dança primitiva dos caboclos figura junto com o ritual de benção aos pés da cruz na canção *Lembrança de Bimba*¹⁶:

Lembrança de Bimba
Quando eu toco meu pandeiro, iaiá
No terreiro de Jesus
Quando eu toco meu pandeiro

¹⁶ Em algumas seleções de canções da capoeira o título aparece como: Terreiro de Jesus.

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

No terreiro de Jesus
Eu me lembro de Mestre Bimba
Ajoelhado ao pé da cruz

Nessa perspectiva, podemos afirmar a vitalidade religiosa, sempre plural, da capoeira presente, especialmente, em suas ladainhas, chulas e corridos, tais como: “Yêêê..., minha mãe eu vou à lua, na lua vou morar lá, na lua tem capoeira, ai meu Deus candomblé para tocar e também samba de roda pra nós todos apreciar...” (Mestre Pelé da bomba *apud* Real, 2006, p. 179). Ou:

Ai, ai, ai, São Bento me chama
Ai, ai, ai, São Bento me chama
A cobra me morde, Senhor São Bento!
A cobra é danada, Senhor São Bento!
A cobra me morde, Senhor São Bento!
Mate essa cobra, Senhor São Bento!

Como observamos, uma das mais representativas canções para o entendimento da pluralidade de elementos religiosos na capoeira encontramos no CD de Mestre Acordeon na faixa “Vamos pedir um axé” que aqui tomamos a liberdade de reproduzi-la, dada a sua importância para o que estamos aqui expondo, integralmente:

Vamos pedir o axé
Vamos pedir o axé
Pra essa roda começa
De conforme os fundamentos
Capoeira e candomblé

axé babá, axé baba, axé babá

Vamos pedir o axé meu pai, meu pai Xangô
Vamos pedir o axé, minha mãe, lemanjá
Vamos pedir o axé, meu rei, rei Oxalá
Vamos pedir o axé, me pai, meu pai Xangô

Oi iê, viva meu Deus, axé babá
Oi iê, viva seu Bimba, meu camará
Oi iê, mestre meu, sempre será
Oi iê, a capoeira, vamos jogar
Oi iê, volta ao mundo, que o mundo dá

Poderíamos seguir citando diversos exemplos, no entanto, acreditamos serem suficientes os aqui apontados como formas de expressão das relações entre os aspectos religiosos e musicais na capoeira. Em sendo assim, passamos para o último tópico deste trabalho, a saber: a presença da capoeira na MPB e, de modo mais específico, as relações entre religião e musicalidade.

2. A MPB e a capoeiragem sagrada

A relação da capoeira com a MPB não é recente. Waldeloir do Rego, registra ter sido o compositor Batatinha, nos anos 50, o primeiro a introduzir a capoeira na MPB. O próprio Batatinha também confirma em entrevista disponível na internet (Rego, 2015)¹⁷. No entanto, a composição de Baden Powell e Vinícius de Moraes, *Berimbau* (1963) e *Os afrosambas*, lançado em 1966, foram os grandes divisores de águas. Desde então, MPB e capoeira se entrelaçam em composições de múltiplos ritmos focando, sempre, nos aspectos de liberdade, força e identidade cultural do povo brasileiro.

Reginaldo Prandi e Renan William dos Santos (s.d.), em seu *Diretório de 1000 letras da MPB com referências a orixás e outros elementos das religiões afro-brasileiras, Músicas gravadas entre 1902 e 2000*, fornecem uma excelente amostra da presença de elementos religiosos em confluência com o tema da capoeira. Ao todo a capoeira aparece citada 40 vezes. Vejamos alguns exemplos.

A composição *Upa neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, de 1966, na qual aparecem a capoeira e a ziquizira (feitiço) como sabedorias do negro:

Cresce neguinho e me abraça
Cresce e me ensina a cantar
Eu vim de tanta desgraça
Mas muito te posso ensinar
Mas muito te posso ensinar
Capoeira, posso ensinar
Ziquizira, posso tirar
Valentia, posso emprestar
Mas liberdade só posso esperar
(Prandi; Santos, s.d., p. 622)¹⁸.

Também, Dorival Caymmi, 1976, com *Festa de rua*, retrata o contexto baiano da festa do Senhor dos navegantes em que samba, batuque, capoeira e candomblé:

Meu Senhor dos Navegantes vem me valer
Conceição da Praia
Está embandeirada
De tudo o quanto é canto
Muita gente vem
De toda parte vem um baticum de samba
Batuque, capoeira e também candomblé
O sol está queimando
Mas ninguém dá fé
Meu Senhor dos Navegantes vem me valer
Meu Senhor dos Navegantes vem me valer
Oh, venha me valer
Oh, venha me valer

¹⁷ Entrevista com Batatinha disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4bEC7Gal1s4>> min: 0:46. Acesso em: 19/08/2023.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXSJTC_BeAE>. Acesso em: 19/08/2023.

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

(Prandi; Santos, s.d., p. 231)¹⁹

Em 1972, Cabana e Norival Reis, resumem em um verso o que estamos aqui expondo:

É samba, é batuque, é reza
É dança, é ladainha
Negro joga capoeira
E faz louvação à rainha.
(Prandi; Santos, s.d., p. 266)²⁰

Sérgio Ricardo, 1979, também canta o cenário da Bahia em *Do lago à cachoeira*, juntando orixá, macumba e capoeira:

Bate o pandeiro e o berimbau
No toque da capoeira
Bate que cheiro é esse que bate
É incenso de macumbeira
Oi que medo é esse
Ôpa que lá vem pedra
Se abaixe ou pule ma fogueira
(Prandi; Santos, s.d., p. 284)²¹

Outros compositores importantes como Jorge Ben Jor, em 1964, no seu disco *Sacundin Ben samba*, gravou a bela composição *Capoeira* na qual a relação entre a luta, o amor (Deus) e a música compõem o *modus vivendi* dos negros que resistem, pelo canto, aos sofrimentos:

Quem tem amor tem coração
Capoeira é que não dá pé não
Quem tem amor tem coração
Capoeira é que não dá pé não
Pois quem é filho de Deus
Deve ajudar os companheiros seus
Pois quem é filho de Deus
Deve ajudar os companheiros seus
Mesmo sofrendo mesmo chorando
Negro tem que levar a vida cantando²²

Jair Rodrigues, em 1967, gravou *Capoeira camará*, de autoria de Paulo da Cunha. A letra sintetiza o que buscamos evidenciar com o tema aqui tratado. Capoeira jura bandeira, roga proteção ao santo, faz diabrura, reza oração, seu corpo fechado tem Ogum como padrinho:

lê capoeira jurou bandeira pediu seu santo sua proteção
Entrou na roda olhou parceiro ô mas olhando o céu pediu perdão

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vd29T6j5AfU>>. Acesso em: 19/08/2023.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZEUEJ0rG1Tw>>. Acesso em: 19/08/2023.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KAOc147KewM>>. Acesso em: 19/08/2023.

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aSLJ40udq14>>. Acesso em: 19/08/2023.

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

Ê ma deu uma volta de saudação
Oi ainda na volta falou capoeira eu sou baiano
Oi a mestre suassuna foi quem me ensinou
Estendeu a mão, ei lá no cumprimento
Um pé no peito, logo levou ô mas sumiu no chão que nem corisco

Pra confirmar o que havia dito
Capoeira neste dia ê lutou tudo que sabia
Ô mais se não lutasse perdia, amor do peito de maria
Força do seu coração, jogou no ar e no chão
Fez diabrura do cão, oi rezando uma oração

Ê lá homem de corpo fechado ô ma não teme ferro de matar
Ogum é meu padrinho foi guerreiro no céu e guarda na lua
E na terra meu peito é de aço ei lá faca de ponta não fura

Êê, camará
Êê, camará²³

Uma das mais recentes produções musicais da MPB que expressam as relações entre música e religião, encontramos em Paulo César Pinheiro com seu CD *Capoeira de Besouro* (2010). Embora o repertório seja bem amplo, o aspecto religioso figura em letras como: o *Toque de São Bento Grande*:

No coração contra o veneno
A proteção é São Bento pequeno
No coração contra o veneno
A proteção é São Bento pequeno²⁴

Na faixa *Toque de cavalaria* vemos a medalha de São Bento juntar-se com o capacete de Ogum:

Pela medalha de São Bento
E o capacete do meu guia
Pra combater o fardamento
Vamos tocar cavalaria
Vamos tocar cavalaria
Vamos tocar cavalaria

Nesse disco, sem sombra de dúvida, temos toda a força da poética de Paulo César, capaz de promover uma lúdica viagem que transforma o jogo para um terreiro lunar no qual São Jorge figura como o primeiro capoeirista. A canção *Santa Maria* conta uma história, atribuída ao mítico capoeirista Besouro, que transpassa os limites históricos

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BLC4GNnQgaA>>. Acesso em: 19/08/2023.

²⁴ CD completo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fra75KTApwc>>. Acesso em: 19/08/2023.

“Na roda da capoeira... Grande e pequeno sou eu”: divino gingado, divino cantado

fazendo da capoeira uma prática de magia e mistério digna do contexto das Cantigas medievais de Afonso X²⁵:

No terreiro da lua (Santa Maria)
Não tem mais quebranto (Santa Maria)
Tem jogo de roda (Santa Maria)
Tem roda de santo (Santa Maria)
A espada do anjo (Santa Maria)
Acendeu candieiro (Santa Maria)
Louvando são Jorge (Santa Maria)
O santo guerreiro (Santa Maria)

Santo Jorge é o guarda da lua
Sentinela da estrela guia
O dragão caiu morto na rua
Sob a lança do santo vigia
A rainha chamou o soldado
Pelo chefe da cavalaria
Santo Jorge foi condecorado
Cavaleiro de santa Maria (Cavaleira de santa Maria)
Cavaleiro de santa Maria

Em *Toque de Barravento*, Paulo César volta a cruzar fronteiras e faz laô²⁶ dançar no mosteiro de São Bento:

No mosteiro de São Bento
laô faz da mesma maneira
A dança do encantamento
No jogo da capoeira
O repique é que dá o andamento
Na cabaça, metal e madeira
Pro toque de Barravento
Ê, iê, iê, iê, iê

Temos, portanto, encruzilhadas entre tradições que constituem, na poética de Paulo César Pinheiro, uma unidade dinâmica própria do espaço da roda em que religiosidade, mais do que expressão de crenças particulares, forma parte estruturante de um jogo que, enquanto tal, como observa Michel de Certeau, desembaraça as representações estabelecidas (Certeau, 2011, p. 74) e laô dança, laô dança... no toque de Barravento.

Considerações finais

No jogo interpretativo aqui proposto, buscamos dar uma *volta ao mundo* em que as relações entre música e religiosidade não se constituem de forma artificial ou

²⁵ Rei de Castela, também chamado de «o Sábio». Nasceu em Toledo (1221) e faleceu em Sevilha (1284). Em suas composições destacam-se as Canções de Santa Maria.

²⁶ Segundo Roger Bastide, laô ou iauô é o nome assumido, após um período de educação, por aquela que passa a ser a esposa do Orixá. Cf. BASTIDE, 1978, p. 39.

programática, mas expressam a própria constituição dinâmica de uma arte/luta que se construiu a partir de uma constante abertura para tradições religiosas que incorporadas, por diversas razões sócio-históricas que não cabem serem analisadas no escopo deste trabalho, formaram e formam a base poético-espiritual que, junto com o som dos instrumentos, fazem da musicalidade, em sua expressão dizível, revelação do indizível sagrado que permeia a capoeira desde os mais remotos registros.

Deus, Santos, Arcanjos, Anjos, Orixás, se misturam com personalidades lendárias do universo profano/sagrado dos mandingueiros, estivadores, marginais, palatinos de valores morais e de poderes sobre humanos. Em se tratando de uma manifestação essencialmente brasileira, a capoeira se constitui como fonte de profundo valor para os estudos sobre religião no Brasil. Nascida na escravidão, marginalizada e criminalizada em código Penal (1889-1937), a capoeira jamais se entregou nem deixou de ecoar seu grito por liberdade. Grito este que encontrou, na música brasileira, ecos gigantescos.

As obras de Baden Powell, Vinícius de Moraes, Paulo Vanzolini, Jorge Ben Jor, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, somente para citar alguns nomes ligados à MPB, são testemunhos da força da capoeira como fenômeno plural, dinâmico e dialógico. Se na canção que intitula esse nosso artigo temos o louvor à grandiosidade divina (“Maior é Deus”), também temos, graças à sagacidade de uma visão não excludente entre o profano e o sagrado, o reconhecimento do humano em suas habilidades e valor: “Na roda da capoeira (Hahá!) Grande e pequeno sou eu, Camará...”²⁷.

Divino e humano, humano e divino jogam embalados no ritmo do berimbau, aço que liga terra e céus, demarcando, no espaço da criação, a criação de um espaço sem limites para crenças e credences. Carlos Eduardo Calvani, ao tratar das relações entre Religião e MPB, destaca a importância e riqueza estabelecidas entre ambas: “Relações livres sem a chancela institucional” (Calvani, 2015, p. 30). Não seria arbitrário inserir nesse dueto a capoeira. Três, em suas definições, um, em suas relações. Resta, assim, o convite, em tempos de intolerância, dogmatismos e extremismos, a que mergulhemos no universo musical da capoeira e percebamos a temporalidade existencial que demarca jogo e jogador em um ritual de festa, luta, celebração e diversão. É o ontem, é o hoje, é o amanhã que, nas palavras de Gilberto Gil, em sua canção *Parabolicamará*,²⁸ “mora no som da cabaça”.

Referências

ABREU, Frederico José de. **Capoeiras: Bahia, Século XIX: Imaginário e Documentação**. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ABREU, Frederico José de. **Bimba é Bamba: A Capoeira no Ringue**. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

ANDRÉ, J. M. Potencialidades, limites e operadores do diálogo inter-religioso face ao diálogo intercultural. **Revista Filosófica de Coimbra**, out. 2012, p. 499-540.

²⁷ Canção gravada e consagrada na voz de mestre Pastinha.

²⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TIKoKiZxx7I>>. Acesso em 19/08/2023.

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia (Rito Nagô)**, trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz, São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotiano, as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BEZERRA, C. C., Estados de consciência místicos e Transe capoeirano: uma interpretação da obra de mestre Decanio à luz do pensamento de William James. **PLURA, Revista de Estudos de Religião**, vol. 12, nº 2, 2021, p. 278-294.

CALVANI, Carlos Eduardo B. Religião e MPB - um dueto em busca de afinação. **Correlatio**, v. 14, 2015, p. 29-54.

CAMPOS, H. **Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba / Hellio Campos (Mestre Xaréu)**. - Salvador: EDUFBA, 2009.

DECÂNIO, A. A. F. **Transe capoeirano: Um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira**. Salvador: Col. S. Salomão, 2002.

DECÂNIO, A. A. F. **Transe capoeirano: da modificação do estado de consciência durante a prática da capoeira**. Salvador: Cepac, Coleção São Salomão, 2002.

DECÂNIO, A. A. F. **A Herança de Mestre Bimba**. Edição eletrônica do texto; revisão; criação e arte final da capa: Angelo A. Decanio Filho. 2ª Edição (revisada, acrescida de glossário dialetal) 1997.

DECÂNIO, A. A. F. **A Herança de Mestre Pastinha**. Salvador: Cepac, Coleção São Salomão, 2ª Edição 1997.

PRADO, P. C. A. **O Trivial da Capoeira**. Araújo Gama Editoria. Aracaju, SE, 1998.

PRADO, P. C. A. **Capoeira Regional, Mestre Bimba**. Editora: Infographics, Aracaju, SE, 2019.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos. **Orixás na música popular brasileira: Diretório de 1000 letras da MPB com referências a orixás e outros elementos das religiões afro-brasileiras** Músicas gravadas entre 1902 e 2000. São Paulo: FFLCH, s.d.). disponível em:

<<https://reginaldoprandi.ffeilch.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffeilch.usp.br/files/inline-files/orixampb.pdf>>. Acesso em 19/08/2023.

REAL, M. P. C. As musicalidades das rodas de capoeira (s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores, **Tese** (Doutorado em Educação), UFSC, 2006.

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

RUFINO, L. Exu e a pedagogia das encruzilhadas. **Tese** (Doutorado em Educação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

RUGENDAS. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Tradução Sérgio Milliet; apresentação Josué Montello. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1972.

SANTANA, G. S. C. *Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais. Dissertação* (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SANTOS, J. E. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTOS, M. *Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: A Rasteira, 1991.

SANTOS, J. T. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: Sarah Letras, 1995.

SANTOS, T. S. N. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki FuKiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese* (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, 2019.

SCHWARCZ, L. M. *Negras Imagens: Ensaio sobre a Cultura e Escravidão no Brasil*,. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ; STARLING, L. H. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, Flavio dos Santos. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SENNA, Carlos. *Capoeira Percurso*. Salvador, 1990.

SILVA, M. O. *Danças Indígenas e Afro-brasileiras*. Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

SILVA, V. G. *Exu: O guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SILVEIRA, R. *Candomblé da Barroquinha*. Salvador: Edições Maianga, 2010.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*, São Paulo: Unicamp, 2004.

TAVARES, L. C. V. *Virando o Jogo: Mestre Bimba, de carvoeiro a educador*. 1. ed. Curitiba, PR: CRV, 2014.

TEIXEIRA, Faustino. Peter Berger e o pluralismo religioso. *IHU online*, edição 509, 21 agostos 2017.

Fontes audiovisuais:

MESTRE DECÂNIO – DISCIPLO DE MESTRE BIMBA/ Episodio 1/8 (depoimento/Ano: 1997). Em: <https://www.youtube.com/watch?v=kdaI0iXyQN8>. Acesso em: 18h, 15/07/2021.

Submetido em 05/12/2022

Aceito em 21/08/2023