


## CAPOEIRA ANCESTRAL: OS CANTOS NARRATIVOS COMO REGISTROS DE MEMÓRIAS DOS FUNDAMENTOS ANTIGOS DA CAPOEIRAGEM

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.053122512021>

*Data de aceite: 17/02/2025*

**Luis Carlos Cabral Quintino Flecha**

Mestre em Ciência da Informação (UFMG). Bacharel em Serviço Social (PUC-MG). Mestre de Capoeira

**Leandro Ribeiro Palhares**

Doutor em Estudos do Lazer, Mestre em Educação Física e Licenciado em Educação Física (UFMG), e Bacharel em Filosofia (Claretiano). Docente no Departamento de Educação Física da UFVJM. Capoeirista

### A LADAINHA<sup>1</sup>

Para este trabalho vamos refletir sobre a Capoeira, conduzindo nosso texto pela narrativa da etnomusicologia e do patrimônio cultural imaterial: uma rica oportunidade de dialogar sobre a musicalidade da Capoeira enquanto práxis de resistência social, sobrevivência cultural e enfrentamento político; na busca pela preservação e reparação da ancestralidade africana na capoeiragem. A música das

Capoeiras Angola, Regional e Esportiva cumprem determinados propósitos que, em maior ou menor grau, convergem para as exigências e/ou necessidades do mercado capoeirístico (consumidor; capitalista; colonial). Por outro lado, a música na Capoeira Ancestral representa uma ação decolonial, contra hegemônica – desde sua organização até os dias atuais.

Antes de qualquer coisa, vamos fazer uma breve apresentação destas quatro Capoeiras. A Regional foi uma criação do Mestre Bimba<sup>2</sup> – elaborada a partir de 1918 e se concretizou em 1928 – em uma tentativa, que deu certo, de sistematizar, organizar academicamente e esportivizar a Capoeira em um formato de luta marcial para ser aceita pela sociedade da época e com isso promover sua visibilidade, descriminalização e disseminação. A Angola foi criada por Mestre Pastinha<sup>3</sup> – aproximadamente no início da década de 1940 – também visando uma sistematização, organização

1. Primeiro canto das rodas de referência; não se tem a resposta do coro e nem palmas; sua intenção é apresentar o 'eixo norteador' que conduzirá aquela roda de Capoeira. Aqui, metaforicamente, representa a 'Apresentação' deste nosso trabalho.

2. Manoel dos Reis Machado: encarnou em 1900 (Salvador/BA) e desencarnou em 1974 (Goiânia/GO).

3. Vicente Ferreira Pastinha: encarnou em 1889 e desencarnou em 1981 (ambos em Salvador/BA).

e preservação, porém pelo viés cultural, artístico e filosófico. A Esportiva foi criada por pessoas, individual ou coletivamente, em diferentes localidades do país – a partir das décadas de 1950/60 e, de modo mais efervescente, a partir da década de 1970 – e, desde então, vem se especializando na espetacularização (a presença de elementos ginásticos e circenses) e esportivização (a constante criação e/ou renovação de métodos de treinos, campeonatos, planejamentos pedagógicos e utilização de conhecimentos técnico-científicos da melhora do desempenho físico e motor) de seus movimentos; tudo isso para atender os preceitos mercadológicos e empresariais: obtenção de metas financeiras e satisfação de egos (Palhares, 2019).

Já a Capoeira Ancestral, objeto central de nossas reflexões no presente trabalho, pode ser compreendida como aquela que emergiu<sup>4</sup>, na temporalidade entre 1850 a 1920, aproximadamente, e que se fundamenta na premissa ancestral africana da corpo-oralidade, apresentando até os dias de hoje inclusive, um caráter decolonial, coletivo, de resistência e sem fins capitalistas/mercadológicos (Santos, 1991; Canjiquinha, 1989).

Feitas as devidas apresentações, apresentaremos nossos apontamentos a respeito da musicalidade da Capoeira Ancestral enquanto processo coletivo, ético, consciente, de resistência, cuja gênese se baseou em preceitos de matriz africana (Sodré, 2017; *Jogo de Corpo*, 2013). Esta sim deveria ter sido salvaguardada como patrimônio cultural imaterial; mas nada que não possa ser ressignificado em um futuro breve, nas voltas do mundo<sup>5</sup>.

## O CANTO DE ENTRADA<sup>6</sup>

No livro de registros dos bens de natureza cultural imaterial nacional, de responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional, encontram-se registrados como patrimônio artístico cultural nacional, a roda da Capoeira e o ofício do Mestre da Capoeira; ambos sendo partes do patrimônio cultural imaterial brasileiro (Brasil, 2007) e da humanidade (Bottallo, 2014). E parte significativa desse patrimônio se baseia em sua musicalidade. No entanto, após a apresentação deste ensaio, nos compete questionar: qual roda de Capoeira e ofício do Mestre foram registrados? Quais elementos constitutivos da Capoeira foram salvaguardados? A música faz parte? Se sim, qual concepção de musicalidade está se remetendo o documento? E o primitivo Mestre – o berimbau –, foi registrado?

---

4. Emergir no sentido histórico-cultural de se constituir por meio de uma organização não linear, complexa, dialética, disruptiva e baseada em relações, vínculos e propósitos. Para maiores aprofundamentos ver: Morin (2011); Maturana (2014); Rey (2004); Vigotski (1996).

5. Momento das rodas de referência onde os jogadores se deslocam em círculo; significando, na Capoeira Ancestral: para reverem seus conceitos/propósitos (deslocamento no sentido horário); para expressarem sua discordância com a condução do processo (deslocamento no sentido anti horário).

6. Também reconhecido como louvação. Canto logo após a ladainha e, normalmente, se confunde com o final dela; se tem a resposta do coro; sua intenção é introduzir toda a coletividade da roda no processo ativo de formação da mesma e preparar dois capoeiristas para o jogo. Aqui, metaforicamente, representa a 'Introdução' deste nosso trabalho.

Para isso foi necessária a construção de um dossiê, um inventário, que formalizou estes registros, inscrevendo a Roda de Capoeira no Livro das Formas de Expressão<sup>7</sup> e o Ofício dos Mestres da Capoeira no Livro dos Saberes<sup>8</sup>. Mas que roda e ofício o documento se remete: aos Mestres que contribuíram (e vem contribuindo) para a Capoeira se enquadrar ao sistema capitalista vigente? E às rodas de promoção do espetáculo, divulgação de marcas e egos e valorização de desempenhos individuais? Não nos competem estas respostas neste momento, mas gostaríamos de ver registrada e salvaguardada a roda de referência: aquele lugar onde todos os fundamentos codificados nos toques de berimbau e nos cantos, bem como os elementos ritualísticos são processados com um propósito social, cultural e político, que se aproximam da forma herdada diretamente dos africanos. E gostaríamos também de ver registrado e salvaguardado o ofício de um mestre ancestral, ou melhor, de um verdadeiro detentor do saber: aquele quem recebeu (e detém) tais fundamentos, e tem por missão de vida preservá-los para as futuras gerações, sem se beneficiar com a venda deles. É como falou o Mestre Noronha, um dos detentores dos saberes ancestrais da capoeiragem: “o que é uma luta de grande valor que o mundo quer tapitar o seu fundamento” (Coutinho, 1993, p. 111).

Estas estruturas matriciais (a roda e o ofício), fundamentos da Capoeira Ancestral, se constituíram a partir de valores africanos, um modo de pensar e agir no mundo diferente dos valores eurocentrados/ocidentais. E é sobre esta Capoeira que vamos dialogar: a que manteve sua corporalidade primitiva, porém sofreu ajustes para conseguir se adaptar e resistir ao poder vigente à época no Brasil (repressão; racismo; silenciamentos; massacre psíquico, afetivo e corporal). O que veio do África tem a ver com os processos cotidianos dos mais diversos povos daquele continente: 1) tendo a coletividade como eixo norteador (linha condutória) de vida, de visão do mundo, independente de civilizações, povos e ou reinos que havia; 2) domínio de funções, como plantio, construção, manejo agrícola e animal, engenharia, medicina, marcenaria, organização estratégica, dentre outros saberes; 3) valores como respeito, ética, fortalecimento dos mais jovens, valorização da sabedoria dos mais velhos. Todas as ações contribuindo para o fortalecimento dos clãs – ideia de famílias/linhagens (conceito para além do biológico/genético, mas enquanto respeito, confiança, envolvimento e propósito coletivo). E tudo isso veio do África para o Brasil, obviamente, por ser a base educativa daqueles sujeitos: escravizaram seus corpos e identidades, mas não o intelecto e suas experiências.

A Bahia foi um local especial para a Capoeira devido à diversidade de grupos étnicos que ali desembarcaram e se sincretizaram. Seus ritos de guerra, de festejos e religiosos apresentavam um fazer comum, um eixo norteador: a condução do corpo, permeado pela música e pelo canto. A comunicação sempre se fez presente pelo som (tambores, palmas, corpos, vozes): para colheita; para a guerra; para celebrar o nascimento e a morte. Entendemos a corpo-oralidade como método de manutenção e preservação das identidades étnicas, dos valores e saberes ancestrais.

7. Artigo 1º, parágrafo 1º, inciso III, Decreto 3.551/2000.

8. Artigo 1º, parágrafo 1º, inciso I, Decreto 3.551/2000.

O Recôncavo Baiano foi, e ainda pode ser considerado, o berço da capoeiragem (ancestral) ‘dos antigos’, agregando todos os fundamentos até aqui apresentados no berimbau (instrumento de sustentação desse patrimônio) e nas músicas de domínio público<sup>9</sup> (Abreu, 2005, 2017; Carybé, 1951<sup>10</sup>; Coutinho, 1993; Santos, 1991; Memórias do Recôncavo, 2008): metáforas da vida cotidiana (pessoal e de trabalho) das diferentes temporalidades e regiões e que cumprem função de mediação dos conflitos e educação dos corpos. Vejamos dois exemplos:

Tem dia que eu amanheço  
Ai meu Deus, dentro de Itabaianinha  
Homem não monta cavalo  
Mulher não limpa galinha  
As freiras que estão rezando  
Esquecem da ladainha  
Êe água de beber, camará

O canto acima cita uma localidade (Itabaianinha), enquanto identificação de um território/linhagem; mas que também representava uma linguagem, uma expressão cotidiana que se usava antigamente, que significava que o sujeito estava contrariado (‘dentro de Itabaianinha’). Ela apresenta três ironias, pertinentes à época, para passar algum recado aos jogadores na roda. Se um homem não monta cavalo (relativo ao trabalho), a mulher não limpa galinha (pertinente aos afazeres domésticos) e as freiras esquecem a oração (base de sua missão), significa que algo na roda está em desacordo com o propósito instituído em seu início, quando da formação da bateria. Ou seja, este canto está narrando um aviso.

Vou dizer a meu senhor  
Que a manteiga derramou  
A manteiga não é minha  
A manteiga é de iôio

Este canto se refere ao senhor/iôio (alcunhas dadas aos patrões da época) como metáfora ao berimbau (quem conduz a roda); e a manteiga como metáfora dos saberes/fundamentos da capoeiragem. Assim, quando o condutor entoar este canto, ele está chamando atenção para o que o berimbau está tocando; provavelmente alguém não está cumprindo sua função, conforme musicalizado pelo berimbau, ou seja, mais um canto de alerta.

Esta musicalidade, orientadora e educativa (inteligente), não é particular à Capoeira; podemos observar esses processos no Candomblé, no Congado, no Candombe, no Samba de Roda (o de raiz, encontrado em particular no Recôncavo Baiano). A música sempre esteve presente nos complexos culturais africanos e isto também pode ser visto na Capoeira Ancestral.

9. Este detalhe é muito importante, pois os cantos com propósitos ancestrais são de ‘autoria’ coletiva, quem não têm dono, marca ou patente; não foram compostas para venda ou estrelato, mas para cumprir o propósito citado e que, aprofundaremos um pouco mais ao longo do texto.

10. “... vingou essa belíssima modalidade de luta no Recôncavo baiano; nomes legendários surgiram [...] e apareciam depois em Cachoeira ou em Santo Amaro [...] Nomes que ficaram na história valente da capoeira (Carybé, 1951, p. 1).

## AS CHULAS OU CORRIDOS<sup>11</sup>

A Capoeira nos primeiros 300 anos de sua existência primitiva<sup>12</sup>, não tinha cantos e nem bateria de instrumentos (como conhecemos hoje, nos mais diversos estilos). Sua essência era o corpo marcial, uma luta de guerra! Isso por conta dos processos violentos de repressão e a ausência de direitos e das mínimas condições daqueles africanos<sup>13</sup> poderem exercer livremente suas culturas, mesmo que adaptadas/sincretizadas aos contextos sociais brasileiros. Apenas mais tarde – segunda metade do Século XIX – com o enfraquecimento político e econômico do sistema escravocrata, mas, principalmente, devido aos povos diaspóricos lutarem muito e se organizarem estrategicamente, fazendo uso da sua ‘força’<sup>14</sup> cognitiva/intelectual, foi possível outra concepção do seu pluriverso cultural. Tal pressuposto também foi identificado por Rego (1968, p. 58):

Não conheço documentação fidedigna que afirme taxativamente que no princípio, no jôgo da capoeira só havia golpes. Entretanto, uma observação dos fatos me leva a crer que o acompanhamento musical não existia, conseqüentemente os toques teriam vindo depois e se adaptado aos golpes e a êles ficado intimamente ligados... (Rego, 1968, p. 58).

Na Capoeira Ancestral quem desempenha este papel de centralizar as codificações dos fundamentos para uma organização social ética para fins de preservar seus saberes e resistir às mudanças políticas foi o berimbau. Instrumento africano de origem milenar – mais de dezessete mil anos de existência, segundo Shaffer (1977) – que era utilizado para diversas funções. Para algumas etnias foi um instrumento de aviso, para dar recado, a exemplo do tocador de berimbau anunciando a venda de galinhas (Abreu, 2005, p. 59). Tem-se como outro exemplo, uma imagem de Jean Baptiste Debret – ‘O Velho Orfeu Africano (oricongo)’, pintada no Rio de Janeiro em 1826: “o desenho representa a desgraça de um velho escravo reduzido à mendicância...” (Bandeira; Lago, 2017, p. 166), perambulando pelas ruas, pedindo esmolas para sobreviver, tocando seu berimbau (oricongo).

Além do berimbau, os cantos também passaram a constituir toda essa função social, estabelecendo em suas letras – que retratavam o cotidiano de vida daqueles sujeitos (trabalho, festas, experiências... – ler Rego, 1968) – narrativas que conduziram os corpos dentro das rodas. Daí nossa diferenciação entre músicas (como são concebidas hoje em

11. Cantos entoados ao longo das rodas de referência; geralmente são curtos e têm a resposta frequente do coro; sua intenção, quando cantados, é passar algum recado, aviso, sempre no sentido de mediar a luta em jogo, mantendo aquele coletivo dentro de um propósito maior. Aqui, metaforicamente, representa o ‘Desenvolvimento’ (conteúdo principal) deste nosso trabalho.

12. O termo primitivo se remete à originalidade, inicial. A Capoeira Primitiva foi a primeira a se constituir em solo brasileiro (a partir de meados do Século XVI até meados do século XIX).

13. Temos consciência dos silenciamento étnicos e assassinatos culturais que foram calculados com frieza e promovidos propositalmente, ao simplificar as ricas diferenças dos povos que habitavam livremente o continente-mãe, berço da humanidade, referindo-se a todos como africanos. Aqui não o faremos com esta conotação, apenas por uma questão de facilidade para a escrita quando nos referirmos a diferentes povos, porém que habitavam o mesmo continente (como se diz dos sul americanos ou dos europeus).

14. Optamos por utilizar esta palavra e ainda destacá-la entre aspas simples para marcar nossa posição decolonial e de resistência quanto à dicotomia que o intelecto está relacionado ao branco enquanto que o negro está vinculado ao corporal/braçal. E corroboramos com a denúncia que esta é uma construção social ocidental, colonial, machista e patriarcal.

dia nos meios capoeirísticos – para contar histórias e/ou energizar os praticantes) e cantos narrativos, com função e propósito de mediar a luta: para não deixar caminhar para a violência e, consequente, enfraquecimento daqueles coletivos de resistência ao sistema vigente. Daí surge a ideia de jogo: uma luta corporal mediada pelos berimbaus (cada toque tem sua função/significado e cada formação de bateria deve ser interpretada de forma diferenciada), bem como pelos cantos narrativos. E esta ideia dos corpos mediados por instrumentos com funções para cada toque e cantos narrativos não é algo exclusivo à Capoeira, mas diaspóricos, ancestral – sua origem afro-brasileira remonta aos sambas de roda (de coco, rural, de caboclo, duro, barravento, de martelo, de viola, chula... – variações de linhagens/regiões), igualmente organizados no Recôncavo da Bahia (Doring, 2016).

A transmissão desses saberes, ritualísticos e codificados nos toques e nos cantos, passou a ser preservado e transmitido para pessoas da mesma linhagem, de modo particular: para poucos; em casa – nos terreiros; partindo da convivência (de pai para filho; de tio para sobrinho...); um código de honra (herança) familiar! A ideia foi continuar formando ‘guerreiros’ que continuariam o legado de defender aquelas comunidades e lutando pela liberdade e autonomia. Segue um exemplo desta codificação:

Menino o que vende aí  
Vendo arroz de Maranhão  
Meu senhor mandou vender  
Na cova de Salomão

[ou]

Ô nêga o que vende aí  
É arroz do Maranhão  
Meu senhor mandou vender  
Na cova de Salomão

‘O que vende aí’ pode significar aquilo que um capoeira tem para mostrar na roda. Dito de outro modo, qual o seu nível de compreensão dos fundamentos? Já o arroz de Maranhão – um grão maior e vermelho, mais forte (com mais nutrientes) – pode ser interpretado como os saberes/experiências (fundamentos) daquele sujeito. O senhor seria o berimbau, que indica ao capoeirista que demonstre sua sabedoria dos fundamentos dentro da roda (a ‘cova de Salomão’). Ou seja, este canto de alerta indica para o coletivo daquela roda de Capoeira que se deve ter cuidado com ele (que pode ser, por exemplo, um tabaréu). Se pode perceber que entre uma linhagem ou outra mudam algumas palavras, o jeito de cantar (timbre, por exemplo) e talvez até a entonação do canto, mas o propósito/recado (fundamento codificado/metaforizado) se mantém em sua maior parte. Cabe aqui um adendo: Segundo Abreu (2014, p. 55), este canto faz parte do cancionário do Batuque<sup>15</sup>. Foi incorporado à Capoeira Ancestral por conta do sincretismo cultural no Recôncavo Baiano.

15. Uma antiga luta com características violentas, já extinta, praticada no Recôncavo Baiano em fins do Século XIX, início do XX. Para mais detalhes e aprofundamento, estudar Abreu (2014).

Inicialmente, as pessoas não se preparavam para ir para as rodas, mas para defenderem seu povo, sua comunidade. Com o surgimento das novas configurações sociais, devido às mudanças políticas e econômicas constantes, surgem novos territórios, com suas feiras, quitandas, botecos, o comércio e as festas populares (Abreu, 2003, 2017; Castro, 2004; Rego, 1968). Com isso, as rodas de Capoeira passaram a fazer parte desses territórios (conceito que vem sobrepor à ideia de linhagens), fortalecendo, inclusive, suas identidades: Waldemar da Pero Vaz ou Waldemar da Liberdade; Virgílio da Fazenda Grande; Felipe de Santo Amaro; Nagé; Tiburcinho de Jaguaripe; Totonho de Maré (nomes ‘de guerra’ dos capoeiristas alinhados com seu pertencimento territorial – linhagem).

Neste período, não se podia ter um espaço exclusivo de ensino desses fundamentos, daí a necessidade de criar metáforas – recursos didáticos e pedagógicos – através dos toques de berimbau, das formações de bateria e dos cantos narrativos. Ladainha, canto de entrada, chula e corridos; pressupostos éticos e a organização funcional – esta estrutura não é originária da Capoeira, mas do samba de roda (Bule-Bule, 2010) que sincretizou com a Capoeira, assim como o maculelê e outras manifestações de matriz africana. Tem-se, portanto, uma mesma forma de pensamento, onde cada lugar tem sua especificidade, mas um mesmo pensar Nagô – concepção epistêmica apresentada por Muniz Sodré (Sodré, 2017).

A condução dos processos é muito similar por conta da estrutura cognitiva/intelectual africana, como, por exemplo, as funções de cabeceiro e tabaréu nas rodas de Capoeira: o antigo (quem encabeça os processos) que está agregando (preparando) o novo. Nas rodas de referência sempre houve dois jogadores, cada um cumprindo uma função específica (cabeceiro ou tabaréu). O tabaréu seria o novo, o desconhecido, também podendo ser interpretado como ‘o de fora’ (no sentido de não pertencente àquela linhagem/território – Abreu, 2005), mas que nem por isso não detinha um saber daqueles códigos e fundamentos. Já o cabeceiro seria o antigo, o mais velho e/ou mais experiente; compete a ele favorecer o acolhimento do outro, com a intensão de fortalecer o processo luta (corporal, política e social) da capoeiragem. E aí entram os cantos: que vão narrar esta relação, que ocorre na roda, em um processo de preparação daquelas pessoas (não apenas os dois jogadores, mas todo o coletivo ali presente na roda).

Tabaréu que veio do sertão

Que vende quiabo, maxixe e limão

Este canto pode ser interpretado como aquele sujeito que não pertence àquele território/linhagem (tabaréu) e que chegou para jogar. Deve-se ter cuidado, pois ele tem malícia, maldade, conhece dos códigos e fundamentos da luta Capoeira. Esta metáfora utiliza elementos do dia a dia dos feirantes que saíam dos territórios do Recôncavo para venderem seus produtos nas feiras de Salvador: Água de Meninos e depois a de São Joaquim, por exemplo (Abreu, 2017; Castro, 2004): o quiabo é ‘babento’, escorregadio; já o maxixe tem espinhos, pode machucar; e o limão é amargo/azedo. Assim, a música narra a experiência daquele que veio de fora e alerta ‘os da casa’, sempre respeitando uma ética de preservação dos dois capoeiristas, para que a violência não ocorra e ambos consigam avançar e sair fortalecidos para o embate maior: o da resistência!

Ainda sobre as funções que os capoeiristas exercem nas rodas de referência – fundamento que deveria ser salvaguardado – segue um canto de entrada:

lê, ele é cabeceiro  
lêe, ele é cabeceiro, camará  
lê, sabe jogar  
lêe, sabe jogar, camará  
lê, é mandingueiro  
lêe, é mandingueiro, camará  
lê, tem fundamento  
lêe, tem fundamento, camará

Para muitos capoeiristas da atualidade, que não tem à oportunidade de acessar estes fundamentos ancestrais, o cabeceiro é aquele capoeirista bom de (desferir o golpe) cabeçada. E o recado que está sendo transmitido ao se cantar esta música é que aquele jogador tem condições de conduzir o jogo, permitindo o desenvolvimento das estratégias do tabaréu; dialogar com a formação de berimbaus, proporcionando níveis mais avançados, sempre mantendo o propósito e a ética. Ou seja, aquele capoeirista se faz um bom cabeceiro.

O pensamento africano – que tanto devemos resgatar nos dias de hoje – é sistêmico, complexo (Sodré, 2017; Morin, 2011), por exemplo, se um capoeira é cabeceiro em sua comunidade, ao visitar outro território e for interagir na roda de Capoeira, ele deveria se comportar como um tabaréu. Isso é ser ético; isso é ter propósito; isso é fundamento! E estas premissas epistêmicas não tem sua gênese na filosofia da ciência ocidental/acadêmica/escrita, e sim em uma lógica africana. Conseguir compreender as relações heterárquicas e complexas entre o todo e suas partes é, transpondo para o período histórico em questão (e também para os dias de hoje), o respeito ao diferente (que todos somos – ao outro) e às suas características. E não continuar refém da lógica colonial, que impera até os dias de hoje: da exclusão do diferente e da padronização de comportamentos. E os cantos narrativos atuam neste sentido: não para poetizar ou energizar o desempenho das duplas nas rodas, mas muito diferente disso (em um sentido oposto) vão estabelecer a conexão com os fundamentos e a linha condutória do processo, deixando cada sujeito livre para se expressar individualmente, pela corpo-oralidade, sem se deixar levar por questões egóicas e a vaidade e, com isso, perder o propósito daquele momento: a luta. Ou seja, a roda de Capoeira não é um produto cultural previamente estabelecido e pronto para ser comercializado através de apresentações, eventos e *shows*; ela é um processo cultural: inacabado, em desenvolvimento e que se constitui a depender da condução dos berimbaus e dos cantos na relação com os sujeitos ali presentes!



Primeiro se estabelece(m) o(s) toque(s) para que todos possam compreender qual seria o propósito e os cantos entram somente quando necessário narrar o jogo, ou seja, quando: 1) um capoeira sair do propósito, previamente estabelecido pela formação da bateria (o toque de Capoeira – constituído pelos toques dos três berimbaus); 2) para um aviso/alerta ou recado. O berimbau, enquanto verdadeiro e único Mestre (o primitivo Mestre) tem por missão ajudar os dois jogadores, que estão em processo de desenvolvimento das habilidades pertinentes à luta: objetividade; sutileza; malícia/maldade; calma; atenção; força; agressão. Cada uma dessas características pertinentes à luta da Capoeira foi codificada por meio de um toque de berimbau (Coutinho, 1993).

Para dosar todos estes atributos durante o jogo se faz necessário equilíbrio mental e emocional. E os cantos narrativos contribuem com o berimbau na promoção deste equilíbrio, auxiliando na educação dos corpos para se atingir este propósito e, com isso, fortalecer a todos daquele território para suas lutas cotidianas. A partir de agora apresentaremos outros exemplos de cantos narrativos:

Toma lá vaqueiro, toma jaleco de couro  
Toma lá vaqueiro, na porteira do curral

Metaforicamente, o curral é a roda (o círculo onde vai haver o jogo) e a porteira é a entrada para o curral, ou seja, o pé do berimbau<sup>16</sup>. O jaleco de couro é um implemento usado por vaqueiros para servir de proteção para dominar/domar um boi. Neste sentido, quando o cantador leva este canto ele pode está dizendo ao cabeceiro que é ele quem deve conduzir o jogo e/ou ficar atento senão o tabaréu pode tomar a condução daquele diálogo corporal (que é da função confiada a ele). Ou ainda, quem está conduzindo a narrativa do jogo, passa para o cabeceiro a prerrogativa de jogar cantando, estratégia que este utilizará no diálogo corporal (na luta) com o tabaréu.

Pau rolou, caiu  
Lá na mata ninguém viu  
Pau rolou, caiu  
Se rolou deixa rolar

Significa que algo aconteceu em um dado momento do jogo (o ‘pau rolou, caiu’) e que o tocador de berimbau que está conduzindo o processo visualizou e os demais presentes na roda não perceberam – talvez até mesmo o jogador que se equivocou, por exemplo, não se atentou para isso (e ‘ninguém viu’). Aí vem este canto narrativo para alertar aos jogadores que mantenham a atenção e a consciência nos propósitos de suas funções, um no outro e no que o toque de Capoeira (a formação da bateria) está pedindo. A título de complemento, este canto também faz parte do cancionário do Batuque (Abreu, 2014, p. 59), sendo absorvido pela Capoeira Ancestral, no Recôncavo da Bahia.

---

16. Pé do berimbau seria a base do instrumento, mas ritualisticamente significa o local onde os jogadores se acocoram para iniciar (ou reiniciar) um jogo; uma espécie de portal para o pluriverso da capoeiragem.

O facão bateu embaixo  
A bananeira caiu  
O facão era de aço  
A bananeira caiu  
Cai, cai bananeira  
A bananeira caiu

Este canto narra ao coletivo que constitui aquela roda um determinado evento: um capoeirista derrubou o outro ('a bananeira caiu'), talvez com uma rasteira ou banda ('o facão bateu embaixo'). A ideia do 'facão de aço' (o berimbau) seria uma referência à objetividade (firmeza) no jogo, nas ações corporais, conforme a situação solicitar. Ou seja, o canto teve a função de narrar um acontecimento na roda, por exemplo, para informar aos novatos ou desavisados que aquela cena estava pertinente ao que fora solicitado pela formação de berimbaus (talvez o toque de Capoeira solicitava um jogo mais objetivo, 'pegado' e quem desferiu o golpe o fez dentro da pertinência colocada pelo berimbau). Interessante que este canto também se origina no Batuque (Abreu, 2014, p. 57), incorporado à Capoeira Ancestral por conta de todo o sincretismo cultural que havia nos diferentes territórios onde os detentores do saber transitavam – mais uma vez a presença da ideia dos complexos culturais.

Laça o boi vaqueiro  
Não deixa esse boi fugir  
Laça o boi vaqueiro  
Ê vaqueiro é laçador

O canto é um recado ao cabeceiro (o vaqueiro) para ele mudar a estratégia, pois não está acontecendo nada neste jogo, da sua parte enquanto condutor dentro do propósito do toque; o tabaréu (o boi) está dominando a condução do jogo. Dito de outro modo, o canto transmite o seguinte recado: 'ô cabeceiro, dá um jeito de 'laçar' esse tabaréu; aplicar nele um pé de banco'<sup>17</sup>.

Onde vai caimã  
Caimã, caimã  
Onde vai caimã  
Vou pra Ilha de Maré  
Onde vai caimã  
Vou jogar Capoeira  
Onde vai caimã  
Na Lagoa Abaeté

---

17. Pé de banco é uma expressão 'dos antigos' que se remete a um golpe que finaliza um jogo: não para acertar o outro, pelo contrário, para o pé quando percebe que o companheiro ficou sem (re)ação. Todo o coletivo percebe que aquele jogo acabou. Cabe aos dois jogadores darem a volta ao mundo (quem sofreu o pé de banco rever seus conceitos, pensar em outra estratégia) e recomeçar aquela roda.

O canto apresenta uma localidade (Ilha de Maré), identificando um território/linhagem. Caiman é um gênero de jacaré que exerce sua força e habilidade dentro d'água (daí a referência à Lagoa Abaeté, em Salvador). Ou seja, o capoeirista deve manter/focar naquilo que é pertinente à sua função e/ou o que está orientando o toque de Capoeira – se 'sair da água' pode ficar vulnerável e se tornar 'presa fácil'. Um canto de aviso quando um capoeirista está se desviando do propósito.

Santo Antônio protetor  
A barquinha é de Noé  
Santo Antônio protetor  
Maré paranauá  
Santo Antônio protetor  
Com quinze dias de morto  
Santo Antônio protetor  
Bate na cova que eu falo

Este canto é uma metáfora da relação do navegador e/ou pescador com o mar (sua função e sua Fé): Santo Antônio seria o berimbau, quem protege os jogadores por meio de sua mediação; Noé seria o cabeceiro (Noé conduziu vidas; o cabeceiro tem fundamento para conduzir o jogo). Mais um canto de aviso, especialmente para o cabeceiro, significando um alerta para ele conduzir o jogo segundo a codificação dos toques dos berimbaus. As narrativas 'com quinze dias de morto' e 'bate na cova que eu falo', podem ser interpretadas como observações/dicas aos jogadores: se estiverem precisando de orientação (estando sem recursos), ou seja, 'morto', busquem o berimbau, o lugar dos recados, no diálogo, parte da condução ('bate na cova que eu falo').

Canarinho da Alemanha  
Que matou meu curió  
O segredo da lua  
Quem sabe é o clarão do sol

Relação daqueles sujeitos com a natureza para estabelecer recados, sob metáforas, para os jogadores: o 'canarinho da Alemanha' seria o estrangeiro (o de fora), no caso da Capoeira, o tabaréu. E ele está 'dando uma canseira' no cabeceiro (aquele 'da casa', da confiança do coletivo – o curió). Além disso, tem-se ainda o 'segredo da lua quem sabe é o sol', ou seja, a relação dialógica entre os berimbaus gunga e viola: cada um faz seu toque e, juntos, ao comporem uma determinada formação propõem um fio condutor com significados para aquele jogo.

Mamãe sempre me diz, colega velho,  
Menino tome cuidado  
Um homem com dinheiro  
Tem amigos ao seu lado  
Quando o dinheiro acabar  
Só tem desavisado

A mãe é quem alerta e protege; metaforicamente ela representa de onde vem o capoeira: sua linhagem/território. O dinheiro aqui é a sabedoria adquirida na Capoeira: se tenho saber conseguirei me relacionar em qualquer coletivo que tenha o mesmo propósito; jogo em qualquer roda de referência. Porém, se o ‘dinheiro acabar’, ou seja, o conhecimento for limitado e/ou feito mau uso dele, aí não tem como seguir neste propósito decolonial de resistência; não tem como salvaguardar os fundamentos ancestrais da Capoeira, não terá diálogo.

Tudo isso se contrapõe à cultura hegemônica – massiva, burguesa, consumista, violenta, competitiva – porque vai educar o ego e a vaidade humana e fortalecer pessoas (coletivos/comunidades). Desta forma, o canto da Capoeira Ancestral – ainda estudada, na práxis, nos dias atuais – tem propósito decolonial: de resistir ao sistema hegemônico que se alastrou no meio capoeirístico como uma erva daninha (Coutinho, 1993); de resgatar para salvaguardar os verdadeiros fundamentos ancestrais da Capoeira; de preservar não apenas a memória ‘dos antigos’ – não Mestres e sim detentores dos saberes – mas sua produção intelectual!

E esta construção não foi algo dado e nem estabelecido por uma pessoa – a referência, o ícone, o ‘Deus’ da Capoeira. A criação de ídolos, bem como sua demonização, é algo do sistema mercantil (veja o futebol e a política): sem mocinhos e vilões o ‘ibope’ diminui e se vende menos. A idolatria também é uma mercadoria. Sua organização foi dinâmica e coletiva, dialógica e dialética (entre linhagens – vide Abreu, 2005, 2017; Coutinho, 1993) e que levou tempo; por isso não falamos em datas e sim em temporalidade: fins do Século XIX e início do Século XX.

Com isso, o real ofício do Mestre de Capoeira é o da preservação e transmissão responsável (não massiva e sem fins lucrativos) desses saberes ancestrais: que vieram do África, foram sendo adaptados às realidades brasileiras e, finalmente, organizados pelos ‘antigos’ do Recôncavo Baiano para chegar até os dias de hoje. Estes sim, Mestres! Detentores do saber; representando os Griôs dos reinos ancestrais do África – anciãos responsáveis pela transmissão dos saberes para as novas gerações.

No período das décadas de 1930 a 1950, uma forte influência da indústria turística, por parte das instâncias governamentais baianas, assola o pluriverso capoeirístico, aliciando alguns capoeiras para um novo nicho de mercado, que poderia garantir sua sobrevivência. No entanto, “... o agente negativo no processo de decadência da capoeira,

sociológica e etnograficamente falando, foi o órgão municipal de turismo. Detentor de ajuda financeira, material e promocional, corrompeu o mais que pôde” (Rego, 1968, p. 361). Neste momento, os cantos narrativos começam a sofrer influências de outras perspectivas para atender um mercado de consumo das Capoeiras. A música da Capoeira se tornou mais *pop* (popular, no sentido de fácil disseminação), foi simplificada em seus fundamentos e propósitos (Coutinho, 1993). Passou a contar histórias, inclusive ‘dos antigos’, mas perdeu sua funcionalidade original e ancestral: o propósito da codificação dos fundamentos para mediar a luta em jogo!

Nas rodas de hoje em dia, das Capoeiras Angola, Regional e Esportiva, cada um faz o que bem entende com o corpo (inclusive, muitas vezes, um nem se preocupa com a presença do outro no mesmo espaço da roda) e as músicas tem função de energizar, ‘pilhar’ os dois – um verdadeiro *DJ* cultural. E em especial na Esportiva, o fundamento se perdeu completamente: se canta o *hit* do momento, a música do *CD* novo, pois para quem vive do comércio sabe bem que ele exige novidades. É bem verdade que essas músicas preservam a memória dos antigos, mas se perdeu<sup>18</sup> o canto de alerta, de cuidado, de aviso, enfim, silenciou a ética da narrativa como orientação/educação/cuidado com o outro.

E voltando um pouco, não tem como falar dos cantos narrativos sem falar do berimbau. Cada toque de berimbau representa uma função. Cada conjunto de dois ou três berimbaus, onde cada um processa um toque diferente, constitui uma formação de bateria (ou toque de Capoeira), que exige uma compreensão (leitura) de qual o propósito solicitado para uma postura corporal (uma para o cabeceiro e outra para o tabaréu). E para cada toque de Capoeira (formação de bateria), se tem um conjunto de cantos narrativos pertinentes a ele. Para exemplificar, vamos imaginar uma formação mais objetiva, com ênfase em toques como o São Bento Grande e/ou o Barravento (também chamado Barlavento). Os cantos terão um caráter norteador de narrar para educar/mediar/orientar para este propósito:

ê, ê, ê, tum, tum, tum  
Olha a pisada de Lampião

A ‘pisada de Lampião’ se refere à dureza da vida no cangaço e toda violência que envolve a figura do seu líder: uma pisada forte causa estragos, pode até matar. Quer dizer, uma música pertinente a um propósito de objetividade, combatividade no jogo.

Eu pisei na folha seca  
Ouvi fazer chuê, chuá  
Chuê, chuê, chuê, chuá  
Ouvi fazer chuê, chuá

Outro canto com a mesma conotação: pisei com força/firmeza na folha seca a ponto de quebrá-la e se fazer ouvir o barulho (outra narrativa se valendo de metáfora com elemento da natureza, em um momento cotidiano da vida).

18. Na verdade, não se perdeu, vem sendo extinto! Propositalmente, para se atender ao mercado e garantir nichos de trabalho.

Nas rodas de referência (uma roda de Capoeira que segue os fundamentos ancestrais) todos os presentes tem função. Quem não está jogando e nem compondo a bateria, mas está respondendo o coro, ele o faz não por exigência, obrigação ou automatismo. Canta para expressar que ele também compreendeu o recado/aviso/ensinamento, demonstrando que está atento às codificações e preparado para entrar na roda. Além disso, o coro funciona como um reforço para os jogadores quanto à mensagem que se quer transmitir por meio do canto. Inclusive, quando não se entende o significado do recado pela metáfora (ou sequer percebe o que houve para haver a necessidade de um alerta pelo canto), o(s) sujeito(s) nem poderia(m) responder o coro – uma informação equivocada, atravessada ou inverídica que pode quebrar a harmonia da condução e levar o processo para outros caminhos que não o da luta com ética, respeito e propósito. Com isso, os presentes não são espectadores do jogo alheio, mas sujeitos ativos naquele coletivo, contribuindo para decifrar os códigos e compreender, na prática, os fundamentos.

## **SEU FIM É INCONCEBÍVEL AO MAIS SÁBIO CAPOEIRISTA<sup>19</sup>**

Neste trabalho tivemos a oportunidade de compartilhar nossas reflexões sobre Capoeira, pelo viés da etnomusicologia e do patrimônio cultural imaterial. Nos propusemos dialogar sobre a musicalidade na Capoeira enquanto práxis africana/afro descendente/afrocentrada/diaspórica de resistência social, cultural e política. Os cantos narrativos, assim como os toques de berimbau e as formações de bateria, todos com funções e propósitos, pertinentes à Capoeira Ancestral representam um processo decolonial que persiste por mais de cem anos!

Esta organização/sistematização orientadora e educativa, portanto, provida de intelecto, não é algo exclusivo da Capoeira Ancestral. O Candomblé, por exemplo, também se desenvolve segundo a mesma episteme africana (Sodré, 2017), uma relação de propósitos/pertinências que constituem o fundamento: determinados cantos são para toques específicos nos atabaques, que se complementam/dialogam formando uma bateria para um Orixá específico. Além disso, os processos são conduzidos por três tambores: cada qual com seus toques e cada toque com suas funções. E a cada formação dos três instrumentos representa uma codificação diferenciada para aquele ritual.

E não poderíamos nos furtar em finalizar este material com uma ladainha, de Mestre Felipe de Santo Amaro (Mestre Felipe, 2010) – dos principais representantes das linhagens da Capoeira Ancestral do Recôncavo da Bahia (por completar 98 anos de idade, lúcido e cantando) – e que sintetiza, simbolicamente, nossas reflexões aqui apresentadas:

---

19. Frase de Mestre Pastinha (extraída de Bola Sete, 1997), em relação à sua concepção da Capoeira Angola. Aqui, metaforicamente, representa as 'Considerações finais' deste nosso trabalho.

lêeee!  
 Salve Deus e salve a pátria  
 E salve todo o redentor  
 Também salve os capoeiras[os angoleiro]  
 Que está neste setor  
 O mundo de Deus é grande  
 Ele mesmo quem criou  
 Nós vivemos em cima dele, ora meu Deus  
 E não damos o valor  
 Também chamo por São Pedro  
 Que é o chaveiro do céu  
 São Gerônimo é o escrivão  
 E quem pesa é São Miguel  
 Todos três rogando a Deus  
 Com a sua grande Fé  
 Que me livre dessas cobras, ora meu Deus  
 Para não morder meu pé

Este canto narra o início de uma roda de referência, quando a bateria de berimbaus já está formada, o toque de Capoeira já foi firmado (e o seu significado – que dita o eixo norteador de condução da roda – compreendido por todo o coletivo), dois capoeiristas se encontram acorados ao pé do berimbau e o condutor, aquele detentor (normalmente o mais velho e/ou mais experiente) que está tocando o berimbau Gungo<sup>20</sup>, canta a ladainha para dizer ao coletivo sobre a linha condutória daquela roda.

A primeira estrofe diz justamente isso, quer dizer, uma saudação inicial aos berimbaus (o Gungo, metaforizado por ‘Deus’ e o Roseiro e o Viola como ‘todo redentor’) e aos constituintes daquela roda (‘os angoleiros – capoeiras – que está neste setor’). A segunda estrofe diz do valor que tem o berimbau e as codificações que ele faz dos fundamentos: ‘o mundo de Deus é grande, Ele mesmo quem criou’, ou seja, o mundo que o berimbau rege é a roda de Capoeira e, por meio dele, que os fundamentos foram codificados; além disso, o capoeirista, muitas vezes, não dá valor a estes ensinamentos (funcionalidade dos toques). A terceira estrofe apresenta uma reverência aos três berimbaus: o Gungo – ‘São Pedro’, quem tem a chave do céu, ou seja, as senhas para a decodificação dos fundamentos; o Roseiro – ‘São Gerônimo’ é o escrivão, quer dizer, quem formaliza o ato. Ele tem autonomia (toque diferente) que complementa, dialoga com o Gungo e o Viola; por fim, o Viola – ‘São Miguel’ é quem coloca peso na roda, ou seja, se predispõe às variações pertinentes ao toque do Gungo, por exemplo. A última estrofe diz da ‘Fé dos três berimbaus’, indicando que a bateria foi formada e aquele toque de Capoeira vai trazer o propósito da roda: o jogo de dentro – metaforizado pelo ‘Deus me livre das cobras para não morder meu pé’: a cobra rasteja, articula estrategicamente o bote; e quando desfere, normalmente, bem certo.

20. O berimbau ‘principal’, que rege a bateria da Capoeira Ancestral é mais conhecido como Gunga (Rego, 1968; Shaffer, 1977). Porém, adotamos aqui o termo Gungo em homenagem a Beto Onça – mineiro, detentor dos saberes da Capoeira Ancestral, pertencente à linhagem dos também detentores, baianos: Dois de Ouro, Surrão e Espinho Remoso.

Ao fim do canto da ladainha, todos os componentes daquele coletivo sabem para onde a roda será conduzida: um jogo de dentro malicioso, com doses maldade, sem nunca ultrapassar os limites impostos pela formação dos berimbaus – como uma possibilidade de exemplificação poderia ser Angola (Gungo), São Bento Pequeno (Roseiro) e Variações do toque de Angola (Viola); com os cantos narrativos pertinentes ao toque de Capoeira constituído (a exemplo do corrido: ‘e se esta cobra me morde, sinhô São Bento...’); e a corporalidade, de cabeceiro e tabaréu, condizente à formação da bateria e aos cantos narrativos (com predominância da base do jogo de dentro e os golpes pertinentes a ela, além da tesoura e suas passagens e as chamadas e suas saídas).

Os cantos narrativos têm muito a dizer sobre (re)existir, (re)significar, pois a milênios os sons cantam e as canções narram a história da humanidade. E o berimbau guarda segredos que, a mais de um século, tocam os corpos e mentes (que se predispõe a) ancestrais.

Iê, viva meu Deus  
Iê, viva o Mestre berimbá  
Iê, quem pega a me ensiná  
Iê, os fundamento  
Iê, vorta do mundo  
Iê, vamo simbora  
Iê, é hora, é hora

## REFERÊNCIAS

- ABREU, F. J. *O barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ABREU, F. J. *Capoeiras: Bahia, Século XIX*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- ABREU, F. J. *O Batuque: a luta braba*. Salvador: Instituto Frede Abreu/Gráfica LuriPress, 2014.
- ABREU, F. J. *Nagé: o homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.
- BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda, 2017.
- BOLA SETE, M. *Capoeira Angola da Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- BOTTALLO, Marilúcia. Patrimônio da Humanidade no Brasil: suas riquezas culturais e naturais | Heritage of Humanity in Brazil: cultural and natural riches. Santos/SP: Editora Brasileira de Arte e Cultura: UNESCO Brasil, 2014. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000233395>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.
- BRASIL. Dossiê. *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Ministério da Cultura, Brasília: MEC, 2007. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_capoeira.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_capoeira.pdf). Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.
- BULE-BULE. Bença, a ética do samba segundo Bule-Bule. Trecho de entrevista com o repentista Bule-bule, que faz parte do processo de montagem do espetáculo Bença. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPakdC848IU>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.



CANJQUINHA. *A alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989.

CARYBÉ. *Jogo da Capoeira*. In: HEBEISEN, K.P. Coleção Recôncavo, nº.3 – Capoeira. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1951.

CASTRO, J. R. B. O Corta-braço: uma análise geográfica de uma obra literária. In: PINEIRO, D. J. F.; SILVA, M. A. (Orgs.) *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: EDUFBA, 2004, p. 49-60.

COUTINHO, D. *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília: DEFER/CIDOCA-Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, 1993.

DORING, K. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Associação Umbigada, 2016.

JOGO DE CORPO – capoeira e ancestralidade. Produção, Realização e Direção: Richard Pakleppa (Land Productions). Co-Produção, Co-Realização e Co-Direção: Matthias Röhring Assunção (Mangangá Produções) e Mestre Cobra Mansa. Pesquisador: Matthias Röhring Assunção. Etnomusicóloga e Assistente de Pesquisa: Christine Dettmann. Consultora: Mariana Candido. Intérpretes: Tchilulu Ntchongolola, Angelina Lombe. Narração: Mestre Cobra Mansa. Rio de Janeiro / Johannesburg: Mangangá Produções / On Land Productions, c 2013. 1 DVD (87 min), color. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HD2PPxL6-j8>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

MATURANA, H. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MEMÓRIAS DO RECÔNCAVO – Besouro e outros capoeiras. Argumento, Roteiro e Direção: Pedro Abib. Direção de Produção: João Rodrigo Mattos. Produção Executiva: Adler Paz. Direção de Fotografia: Alexandre Basso. Som: Kico Povoas. Montagem: Bau Carvalho. Salvador: DOCDOMA Filmes, c 2008. 1 DVD (54 min), color. Documentário. Disponível em: <https://youtu.be/gvP42zM5axM>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

MESTRE FELIPE. Ladainha e Canto de Entrada. Felipe Santiago – Mestre Felipe de Santo Amaro. [Compositor]. In: O Negão do Angola; **As melhores do Mestre Felipe**. 2010. 1 CD (59 min 41 s). Faixa 01 (2 min 18 s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0Q5A\\_3zoUEI](https://www.youtube.com/watch?v=0Q5A_3zoUEI). Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PALHARES, L. R. CapoeiraS: o que queremos preservar? *Revista Vozes dos Vales*, Diamantina, v. 8, n. 16, a. 14, 2019. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2019/10/Leandro.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2025.

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

REY, F. L. G. *O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito*. Petrópolis: Vozes, 2004.

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

SHAFFER, K. *O Berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC, 1977.

SODRÉ, M. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.