

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

MÁRCIO ARAGÃO BOÁS

O ENSINO DE MÚSICA EM ESCOLAS DE CAPOEIRA DE SÃO LUÍS – MA

São Luís
2011

MÁRCIO ARAGÃO BOÁS

O ENSINO DE MÚSICA EM ESCOLAS DE CAPOEIRA DE SÃO LUÍS – MA

Monografia apresentada ao curso de Música da
Universidade Federal do Maranhão para
obtenção de grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr. Maria Verónica
Pascucci.

São Luís

2011

Boás, Márcio Aragão

O ensino da Música em escolas de capoeira de São Luís /
Márcio Aragão Boás. – 2012.

88 f.

Impresso por computador (fotocópia).

Orientadora: Maria Verónica Pascucci.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão,
Curso de Música, 2012.

1. Capoeira – Educação musical 2. Mestre de capoeira I. Título

CDU 784.4:796.89 (812.1)

MÁRCIO ARAGÃO BOÁS

O ENSINO DE MÚSICA EM ESCOLAS DE CAPOEIRA DE SÃO LUÍS – MA

Monografia apresentada ao curso de Música da
Universidade Federal do Maranhão para
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Aprovada em / /

BANCA EXAMIDORA

Prof^a. Dra Maria Verónica Pascucci (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Ms Guilherme A. de Ávila

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Ms. Gustavo F. Benetti

Universidade Federal do Maranhão

Aos Mestres e sua sabedoria

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio constante.

À Joelma Baldez, pelos baldes de paciência durante longos anos de amizade.

À professora Maria Verónica Pascucci, pela compreensão, carinho e ensinamentos.

À Marcos Araújo e Isabell Mendonça, por estarem sempre dispostos a ajudar.

À Cristiane Costa, pelos passos dados juntos.

Invencível pela paz interior

*O Mestre realmente competente
Convence,
Mas não discute.
Um verdadeiro soldado
Luta,
Mas não tem raiva.
Um vencedor real
Supera,
Mas não se irrita.*

Lao Tsé.

RESUMO

Um estudo sobre a construção dos conhecimentos musicais nas escolas de capoeira. Apresentam-se fatos históricos da capoeira, delineando-se a contribuição dos mestres do passado. Enfatiza-se a educação musical na capoeira e sua relação com o corpo, a tradição e a religião. Relatam-se as metodologias de ensino em três escolas de capoeira de São Luís – MA, narrando-se um pouco das contribuições e do ponto de vista de cada mestre entrevistado, sobre a capoeira no Maranhão.

Palavras-chave: Capoeira. Educação musical. Mestre de capoeira.

ABSTRACT

A study about musical knowledge construction in the capoeira schools. Historical facts about capoeira are presented, outlining the contribution of past masters. Emphasis is placed on music education in capoeira and its relationship to the body, tradition, and religion. Reports on the teaching methodologies of three capoeira schools from São Luís – MA, telling a little about the contributions and the point of view of each master interviewed, for capoeira in Maranhão.

Keywords: Capoeira. Music education. Capoeira Master.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A CAPOEIRA NA HISTÓRIA.....	13
2.1 A escravidão e a origem da capoeira	13
2.2 A Capoeira no Rio de Janeiro	16
2.3 A Capoeira na Bahia.....	20
2.4 Mestre Bimba e a Capoeira Regional.....	23
2.5 Mestre Pastinha e a Capoeira Angola.....	28
2.6 A Capoeira no Maranhão	32
3 A CAPOEIRA E SEUS RITUAIS	36
3.1 Os principais golpes e movimentos	36
3.2 A formação da roda e o jogo corporal.....	38
3.3 A Capoeira e as religiões afro-brasileiras: a roda e sua energia	39
4 A MUSICALIDADE DA CAPOEIRA	43
4.1 A Bateria e seus instrumentos	43
4.2 Os toques e o canto	49
5 ENSINO DE MÚSICA NAS ESCOLAS DE CAPOEIRA.....	52
5.1 Educação formal, não-formal e informal	52
5.2 O ensino de música nas escolas de capoeira em São Luís	53
6 CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS.....	60
APÊNDICES.....	62

1 INTRODUÇÃO

Desde os primeiros períodos da faculdade de música, sou intrigado com o estudo do fazer música e de como se passa isso de geração em geração, nas manifestações e expressões culturais. Dentre essas, está a capoeira, que envolve uma amálgama de áreas a serem estudadas e pesquisadas, tais como a música, a dança, o movimento corporal, a religião, a história, as letras, dentre outras.

Sabemos que em todas as sociedades, desde a pré-história, a música se fez presente. As sociedades africanas antigas sempre tiveram ricas manifestações musicais, associadas a rituais religiosos e não-religiosos. Com a vinda dos escravos africanos ao Brasil, essa cultura se fez presente no nosso país. Com isso estava plantado em terras brasileiras o embrião para o nascimento da capoeira, originada dessas manifestações.

Nesse tempo de estudo de música, andei por algumas rodas de capoeira, aulas, cortejos, e pude observar e sentir um pouco de como os mestres e os alunos mantêm viva essa tradição. Cada mestre tem uma maneira de trabalhar nas aulas, uma forma de se relacionar com seus alunos. Em cada escola é trabalhado de uma forma diferente o ensino dos toques, do canto e da história dos capoeiras do passado.

Considerando isso, esta pesquisa tem como objetivo investigar as formas de transmissão dos conhecimentos musicais dentro das escolas de capoeira, através de entrevistas e observação das aulas de cada mestre. Para isso, é preciso entender um pouco da história da capoeira, saber os passos que foram dados até hoje, entender sua relação com as religiões afro-brasileiras, a dinâmica da roda de capoeira, dentre outras relações com as tradições africanas.

Sendo assim, a estrutura do trabalho tem três grandes divisões. Primeiramente, apresentamos um marco histórico sobre a capoeira, desde o período de colonização até o século XX, relatando os principais acontecimentos envolvendo o jogo e a sociedade do Rio de Janeiro, da Bahia e do Maranhão. Num segundo momento, abordamos a roda de capoeira e seus rituais, os principais movimentos e golpes, “o passo a passo” da roda e o misticismo que envolve a energia da roda envolvida na tradição africana. Na terceira parte trataremos da musicalidade da capoeira, percorrendo sobre os instrumentos e suas histórias, seus significados,

sobre os ritmos tocados por eles, e sobre os tipos de canções. Por último, relataremos os resultados da pesquisa feita em três escolas de capoeira da cidade de São Luís; fazendo um estudo comparativo entre as escolas, sobre a metodologia utilizada por cada mestre ou contramestre; pontuando a intrínseca relação do movimento corporal com a música e estabelecendo uma ponte entre esse ensino musical da capoeira com os diferentes conceitos de educação informal e não-formal.

2 A CAPOEIRA NA HISTÓRIA

2.1 A escravidão e a origem da capoeira

A Capoeira é uma manifestação que envolve dança e luta, embebida de aspectos da linguagem corporal, musical e da tradição africana; carrega um legado histórico que tem suas origens nos negros africanos que vieram ao Brasil como escravos, na época colonial. No século XX, dividiu-se em duas vertentes – a *Capoeira Angola* e a *Capoeira Regional*. Para chegarmos até esse ponto, vamos falar primeiro das origens da capoeira.

No Período Colonial, Portugal era o maior exportador de escravos do mundo e, em nome do progresso da metrópole, e com uma nobreza ociosa, todo o trabalho braçal era feito por escravos. Escravos esses que sofriam todo tipo de violência por parte dos senhores de Engenho e seus feitores, desde a obrigação religiosa ao estupro e açoite. Além disso, sofriam com o pouco alimento que lhes era dado e com a falta de privacidade, ou seja, a eles eram negados todos os direitos possíveis. Nesse período, a África perdeu milhões de pessoas, que foram escravizadas e mortas. Dentre as causas, as condições precárias de transporte nos navios negreiros (muitos morriam antes da chegada ao Brasil), o trabalho árduo nas fazendas de cana-de-açúcar – no calor do sol –, com muito sacrifício. Isso tudo contribuía também para a diminuição da expectativa de vida.

Vivendo nessas situações de sofrimento e castigos, os escravos também reagiam e resistiam. Esse panorama pode ser bem descrito no livro *A arte da Capoeira* de Camille Adorno. Em revolta aos maus tratos, alguns negros assassinavam feitores e capitães-do-mato, às vezes, até proprietários, outros não aguentavam e se suicidavam. Outra forma de aliviarem o sofrimento era praticando os rituais de suas religiões africanas, entrando em contato com seus deuses, dançando, cantando e rezando. (ADORNO, ?, p. 22)

O suicídio era uma das soluções que os negros encontravam para o fim do sofrimento. Muitos se enforcavam e se afogavam. Sobre isso, Mattos explica que

[...] a maior parte dos suicídios era por afogamento, pois tinha um significado muito específico, sobretudo para os africanos. Em algumas línguas – kikongo, kimbundo e umbundu – da região Centro-Occidental, o mar, chamado *kalunga*, representava a separação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Além disso, a cor branca significava justamente a morte, porque os espíritos eram brancos e os homens pretos. Por isso, quando os africanos foram escravizados e transportados para a terra dos brancos, isto é, a América, achavam que estavam indo para o mundo dos mortos. Dessa maneira, realizando o caminho inverso, atravessando o mar ou um rio, eles voltariam para a África e encontrariam o mundo dos vivos, dos seus descendentes e renasceriam. No caso do suicídio por afogamento, os africanos achavam que assim, por meio da água dos rios, libertariam sua alma para fazer a travessia de volta à sua terra. (MATTOS, 2008, P. 131)

Dentre as cidades que eram pontos de desembarque de escravos, Salvador, Recife e Rio de Janeiro foram as principais. Um número muito grande de escravos era de negros Bantos, de Angola. Bola Sete relaciona a capoeira com as lutas e rituais praticadas em Angola e cita que “No *cativeiro*, os negros tiveram que *disfarçar a luta em dança, com a introdução de instrumentos musicais e movimentos cadenciados, para poderem praticá-la sem suspeitas [...]*” (BOLA SETE, 2005, p. 20). Mattos (2008) também cita manifestações do centro da África, como uma dança de guerra do Congo que tinha semelhanças com a capoeira. Essas danças rituais de combate existiam em várias partes da África, desenvolvendo-se na América não somente com a capoeira, mas em outras manifestações no Caribe.

A influência da cultura dos negros Bantos foi muito grande no desenvolvimento do Brasil. Hoje nós podemos constatar essa influência na música, nos ritmos e danças folclóricas, vocabulário, religião etc. Isso se deu porque, mesmo que os brancos europeus tivessem a força militar, eram minoria e não conseguiram controlar o grande número de negros que foram trazidos ao novo mundo. E os negros, mesmo que pertencessem a uma diversidade de etnias, não tinham escolha, precisavam se organizar e ser solidários entre si, para, desse modo, manter viva a resistência. Essa falta de controle dos brancos e a resistência dos negros foram refletidas nas fugas constantes. Desta forma, Pedro Rodolpho Jungers Abib afirma que:

A Capoeira surge nesse contexto, enquanto mais um elemento agregador entre as diversas etnias africanas em interação, bem como, enquanto possibilidade concreta de utilização desse ‘repertório cultural’, como um instrumento de luta contra a situação de extrema violência a qual estavam os negros submetidos, e no qual o saber corporal inscrito em cada perna, braço, tronco, cabeça e pé, podia ser transformado numa arma eficaz a serviço da sua libertação. Coube ao corpo, único lugar seguro, a herança do que ficou perdido (ABIB, 2004, p. 96).

No final do século XIX, as revoltas eram cada vez mais constantes e eram organizadas e planejadas pelos líderes negros. Dessa forma, mesmo que não conseguissem a liberdade provisória, as revoltas ajudavam os negros no sentido de estabelecer um ambiente de disputa entre escravos e donos, surgindo espaço para negociações, com o apoio dos movimentos abolicionistas e das irmandades religiosas. Durante as fugas, os escravos corriam para a mata no intuito de se esconderem e, atrás deles, iam os capitães-do-mato para capturá-los. Dentro da mata, em clarões onde a vegetação era mais baixa, os negros lutavam contra seus perseguidores, daí surgindo a origem do termo capoeira¹. Os poucos escravos que conseguiam a liberdade formavam comunidades no meio da mata chamadas de quilombos. Essa forma de organização era uma maneira de os negros estabelecerem uma interação com algumas camadas da sociedade, principalmente com os nativos indígenas que apoiavam os quilombolas nas matas. Com essa aliança e com a dificuldade de acesso que o interior do território impunha, os brancos não conseguiam evitar a formação das comunidades. O mais famoso dos quilombos foi Palmares, que cresceu na região de Alagoas no século XVII. A comunidade, liderada por Zumbi, cresceu economicamente e, com leis próprias, baseadas na cultura do povo negro. Depois de mais de 40 anos de resistência, Palmares foi destruído e Zumbi capturado e condenado à morte. Até hoje Zumbi é uma figura muito cultuada nas rodas de capoeira, sendo lembrado nas ladainhas e nos ensinamentos do mestre.

*Mataram Zumbi guerreiro
Sem nenhuma compaixão
Seu nome será lembrado
Para sempre na história
Força de espírito presente
Não nos saia da memória*

*Iê, viva meu Deus
Iê, viva Zumbi
Iê, viva meu Mestre.*

(Abadá Capoeira)

¹ Adorno (?, p. 24) cita que o termo é originário do tupi, para designar vegetação rasteira. No entanto, Abib (2004) diz que os primeiros documentos em que existem registros do termo capoeira, são do fim do século XVIII e início do XIX, no Rio de Janeiro e são de ocorrências policiais como brigas e desordem pelas ruas, envolvendo escravos.

2.2 A Capoeira no Rio de Janeiro

Durante o século XIX, os escravos passaram a circular mais pela cidade devido à carta de alforria² – documento através do qual os senhores de escravos lhes concediam a liberdade. Os forros, cativos e escravos libertos foram organizando suas vidas dentro e nos arredores das cidades, mesmo com a repressão da polícia. Com essa convivência e troca de experiências entre os negros libertos, a cultura africana se desenvolvia rapidamente nas ruas, surgindo assim o que “[...] *poderíamos denominar como sendo uma ‘cultura escrava de rua’, onde diversas manifestações foram se desenvolvendo além da capoeira, como por exemplo o lundu*³, *que veio posteriormente dar origem ao samba.*” (ABIB, 2004, p. 97)

A capoeira já era bastante conhecida no Rio de Janeiro, devido à suas ocorrências registradas com os militares e, como consta na tese de Antônio Liberac Cardoso Simões Pires 2001 “[...] *foi após a fundação da polícia civil e militar, que encontramos, com maior constância, registros dos capoeiras em fontes históricas.*” (PIRES, 2001, p.14). E nesses registros constam 438 prisões feitas pela polícia do Rio de Janeiro, sob acusação de prática de capoeira, no período entre 1810 e 1821. Desta forma, começaram a surgir grupos de resistência contra o sistema escravista, sendo os capoeiras um dos principais. Uma das características principais desses grupos na primeira metade do século XIX era a luta armada, sendo uma das armas usadas pelos grupamentos, a sodela, ou sodelão, que, segundo o Dicionário de Capoeira de Mano Lima, é um instrumento de aço, terminado em ponta. Outro recurso constantemente usado como arma era a cabeçada. Nos registros policiais, constam também brigas entre negros, revelando rivalidades entre grupos. De acordo com Soares (1998, p. 54), “*Estas rusgas desvelam as amargas divisões que dilaceram a comunidade escrava na cidade, facilitando o trabalho do dominador branco.*”

² A alforria no Brasil poderia acontecer de várias formas: por carta, quando o escravo adulto comprava ou recebia gratuitamente a liberdade; mediante o pagamento de uma quantia no ato do batismo católico; e através da carta de liberdade condicional, que estipulava uma data para a libertação do escravo, como por exemplo após a morte do proprietário. (Lopes apud Lima, 2007)

³ Segundo José Ramos Tinhorão, o lundu surge pela metade do século XVIII, quase certamente na Bahia, embora aparecessem notícias sobre ela também em Pernambuco e no Rio de Janeiro na década de 1760. Em seus movimentos, havia a umbigada dos rituais de terreiro africanos. Mantinha também o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra. (TINHORÃO, 1998, p. 99)

Reg. 1.º de 1805 e 1.º de 1808
 Rio de Janeiro 18 de Dezembro 1866
 D. a Princesa de S. Carlos
 Ceresópolis 22800
 Palermo

Eu abaixo assignado confiro a liberdade gratuita a minha escrava Christina Maria de nasc. capangue, tendo de idade cinquenta e seis annos mais ou menos, para que a dita escrava possa gozar d'ella como se de direito sempre tiver nascido.

E para seu titulo lhe fizem a presente carta de alforria que assigno com as duas testemunhas abaixo tambem firmadas.

Rio de Janeiro 18 de Novembro de 1866.

A. Pereira

D. Nogueira J. de F. de S.

Carlos Emilio

A. Nogueira de S. J. de S.

Rio de Janeiro 18 de Dezembro 1866

Cento e dois

A. Nogueira de S. J. de S.

Exemplo de Carta de Alforria, datada de 1866. (fonte: www.historiabrasileira.com)

Nesse período, nota-se a utilização do termo “jogar” para identificar a prática da capoeira, embora com o tempo o referido termo tenha sido omitido.

Nos primeiros momentos da década de 1810 era comum o escrivão relatar que o indivíduo estava “jogando” capoeira, algo que demonstra a presença do lúdico, do exercício. Curiosamente, no decorrer dos anos este detalhe passa a ser mais omitido, e os negros são presos simplesmente por “capoeira”. Acreditamos que isso esteja ligado a usos e costumes do aparato policial, que abandona certos detalhes em função de rotinas e hábitos já arraigados. Este uso pode ter influenciado na conformação do termo capoeira para identificar o indivíduo, o tipo social, e não, como antes, a prática, a dança. (SOARES, 1998, p. 54)

Com o crescimento do tráfico negreiro, a capoeira tornou-se mais frequente, com muitas ocorrências e crescimento geográfico constante na cidade do Rio de Janeiro. Era praticada a qualquer hora, tanto como luta quanto como momento lúdico, dificultando ainda mais as coisas para os policiais, pois eram os negros muito ágeis e habilidosos na hora da fuga.

Devido aos constantes encontros entre capoeiras e policiais pela cidade, surgia uma certa “intimidade” entre os capoeiristas, pois muitos já se conheciam de tantas perseguições. Com isso, a polícia começa a cobrar propina de alguns negros que trabalhavam com vendas, facilitando assim o acesso de alguns grupos pela cidade. Aqueles que não tinham algum benefício para dar à polícia não escapavam da prisão, já que para ser preso, bastava serem vistos parados em alguma esquina. Com o desenvolvimento da comunicação dos grupos de capoeiras, os assobios eram constantemente usados para alertar sobre inimigos e policiais. Sendo assim qualquer negro que fosse visto assobiando pelas ruas também era preso.

Os capoeiras desenvolveram uma forma de associação chamada de *Maltas*. Segundo ABIB (2004, p. 100), “*As Maltas de capoeira vão significar toda uma refinada organização social que reunia escravos cativos, libertos ou forros em solidariedade com toda uma parcela marginalizada da população de brancos e mulatos.*”. Por serem sociedades secretas, não sabemos como eram formadas as normas de conduta e solidariedade entre elas; sabemos, porém, que eram organizadas territorialmente. Assim, cada grupo tinha um território, o que causava uma grande rivalidade entre maltas vizinhas, não podendo um indivíduo de um grupo invadir o território do outro. No entanto, os grupos tinham regras de solidariedade quando o inimigo era a polícia, que aplicava castigos cruéis quando capturava algum negro na cidade.

A repressão era articulada de várias formas, e exercida com tamanha brutalidade e truculência, que o 'caos' social nas ruas da cidade se tornava inevitável nas primeiras décadas do século XIX. A disputa acirrava-se entre perseguidos e perseguidores. Os soldados abusavam de agressões e da violência arbitrária contra qualquer simples atividade realizada nas ruas, por algum negro ou grupo de negros, que pudesse remeter à prática da capoeiragem; e os negros capoeiras, por sua vez, se vingavam em toda oportunidade que pudessem surpreender seus algozes, através de tocaias, emboscadas, e ataques relâmpagos, realizados individualmente, ou em pequenos grupos, que se dispersavam rapidamente logo após a contenda, deixando muitas vezes, seus adversários ensangüentados e agonizantes pelo chão (ABIB, 2004, p. 101).

As duas principais Maltas de capoeira do Rio de Janeiro eram as nações *Nagoa*, que ocupavam o centro da cidade, e *Guaïamu*, que dominavam as áreas em volta do centro. Esses dois grupos eram protagonistas de grande rivalidade e realizavam terríveis combates nas ruas. Essa rivalidade era tão grande que chegou ao âmbito dos partidos políticos, sendo formadas alianças entre os conservadores e os *Nagoa*, e entre os Liberais e os *Guaïamu*. Esse esquema político dava regalias aos dois grupos, diminuindo as torturas e capturas de seus integrantes, embora isso valesse mais para as maltas que apoiavam o grupo político que estava no poder. Como os conservadores ficaram mais tempo no governo, os *Nagoas* foram favorecidos e todos os outros grupos que apoiavam partidos da oposição eram alvos de repressão. Desse modo, os partidos políticos se aproveitavam dos grupos de capoeira para comprarem votos e se manterem no poder.

Com o surgimento do partido republicano, fundado em 1870, as Maltas estavam em apuros. Uma perseguição aos capoeiras foi iniciada, com criação de leis que reprimiam qualquer ato de capoeiragem nas ruas. Dada essa repressão, as Maltas foram enfraquecendo e acabaram se espalhando pelas áreas mais distantes do centro. Isso fez com que as rodas de rua acabassem, e a capoeira se tornou um dicionário de consulta para guardas e pessoas que queriam aprender técnicas de luta, sem o interesse pelo jogo e pela tradição. Ainda assim, com o fim das manifestações públicas da capoeira, ela sobrevivia no subúrbio do Rio, nas favelas, e veio a ressurgir na metade do século XX.

2.3 A Capoeira na Bahia

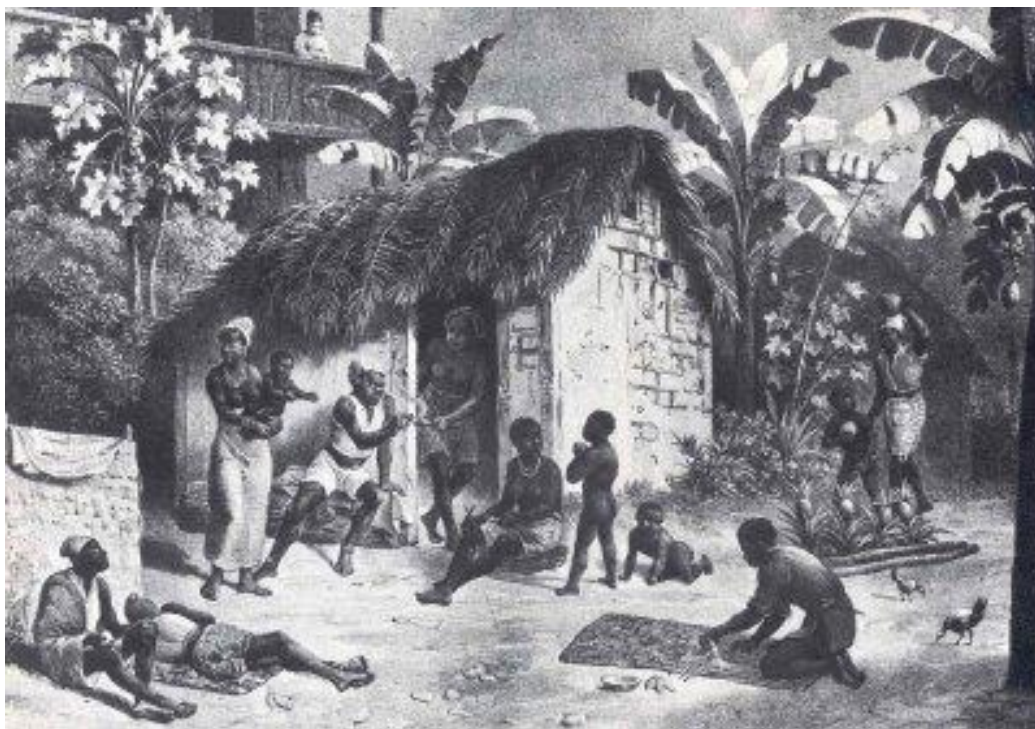
Na primeira metade do século XIX, o pintor Rugendas ⁴fez vários quadros de manifestações populares enquanto esteve na Bahia. Em algumas dessas pinturas, cenas de danças e lutas parecidas com a capoeira eram retratadas nas ruas. Mesmo com a semelhança muito grande da manifestação popular com os movimentos e as posições das pessoas retratadas nos quadros, não é possível afirmar que as imagens eram rodas de capoeira, haja vista que muitos negros nessa época tentavam manter viva sua cultura praticando suas danças, rituais e demais manifestações folclóricas.

O cenário da capoeira em Salvador tem suas características peculiares, embora tenha muitas coisas em comum com o cenário da capoeira carioca. Era usada como arma em disputas individuais, grupais, e no universo das maltas também. O recrutamento de negros lutadores foi feito tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, tão logo foi percebida a força da capoeira pelas autoridades, vindo a se tornar uma prática constante em outros estados.

A política de recrutamento tornou-se uma das formas de as autoridades afastarem das cidades uma série de indivíduos “indesejáveis”. Acredito que esta prática política tenha levado centenas de capoeiras para o *front*. Eles se destacaram na guerra do Paraguai como heróis nacionais. O caso disso foi o Quinto Batalhão de Infantaria “Os Slavos Baianos” formado em sua maioria, por capoeiras, como mencionado por Manoel Querino. Em nota publicada na coluna de expediente do jornal O Alabama, em 4 de janeiro de 1865, o redator pedia para que “capadócios e vadios” fossem recrutados pelas instituições militares (PIRES, 2001, p.32).

Os negros baianos também se agrupavam em Maltas, assim como no Rio de Janeiro. A diferença básica é que em Salvador, nos grupos, não havia apenas pessoas que praticavam a capoeira, mas também as que faziam o samba e que praticavam o candomblé. Daí vem a relação forte entre a capoeira e a religião. Por isso, a repressão era também estendida aos adeptos dessa religião e era constantemente relatada em jornais da época e em documentos policiais. Outra diferença entre Salvador e Rio de Janeiro é o fato de que, na cidade baiana, não existia uma lei para proibir somente a capoeira, e sim, a lei para evitar e proibir a

⁴ Pintor alemão (1802-1858) que veio ao Brasil como desenhista documentarista e retratou através de suas pinturas o cotidiano dos negros nas senzalas e nas ruas.



Habitação de negros – Rugendas (Fonte: novahistorianet.blogspot.com)



Danse de La Guerre – Rugendas (Fonte: nestorcapoeira.net)

desordem. Dentro desse raciocínio legal, se enquadravam a capoeira e outras expressões culturais. Esse procedimento se tornou uma prática em outras cidades da província. *“Assim a repressão se dirigia principalmente aos grupos que utilizassem movimentos de corpo, cantos e instrumentos musicais, características representadas na noção de ‘Batuque’.”* (PIRES, 2001, p.38)

Outra prática constante na cidade de Salvador era a capangagem⁵, que envolvia crimes de influência política. Por isso, pessoas envolvidas nesses crimes eram chamadas de capadócios. Esses indivíduos geralmente eram aliados e contratados por políticos para que fossem mantidos seus mandatos através da força física. Assim conseguiam apoio eleitoral, devido ao terror implantado pelos seus capangas. Diferentemente do Rio de Janeiro, que tinha uma lei específica para os crimes envolvendo capoeira, na Bahia, esses crimes eram enquadrados como crimes de lesões corporais.

[...] os capadócios ocupavam todos os lugares, eram como autoridades extra-oficiais; homens preparados para o embate corpo a corpo e o uso de armas. Dessa forma, as relações de capangagem faziam parte do sistema político da época, uma tradição do século XIX, que se mantém até os anos 30 de nosso século, enquanto um meio fundamental de exercer o poder nas principais cidades do país. Contudo, o fato de ter ocorrido a presença de capoeiras no trabalho de capangagem política não significa que esse aspecto possa ser generalizado para todos os praticantes da capoeira (PIRES, 2001, p.183).

Dentre os crimes envolvendo capoeira, além dos que tinham influência política, ocorriam outros por diversos motivos, mas a maioria praticada pelo operariado. Alguns por disputa de áreas de pesca, outros por causa de demissão do trabalho, outros relacionados à greve, comércio etc. O cenário se tornava cada vez mais desafiador para a polícia e para os proprietários, já que os trabalhadores se uniam para isso. Sobre isso, Pires (2001, p. 193) cita que *“[...] na Associação dos Operários em Padarias existia um grupo armado, indivíduos típicos ‘valentões’ impregnados pela cultura da capoeiragem.”* E no ano de 1927 houve um ataque a presidente da Associação de Proprietários de Padaria, e os agressores usavam navalha, que *“[...] caracteriza a presença da capoeira no interior da cultura daqueles padeiros.”* (Idem, p.194). Dentre os presos pelos crimes de capoeira na Bahia, Pires

⁵ A capoeira era uma prática de pessoas menos abastadas, que procuravam de qualquer forma um meio de sobreviver na sociedade. Sendo assim alguns políticos se aproveitavam para contratar capoeiras como capangas eleitorais para amedrontar os inimigos políticos e às vezes agredi-los fisicamente.

apresenta os seguintes dados: 38% exerciam ofícios de rua; 18.5% de artesãos; dentre as vítimas, 20% com ocupações de rua também; 18% de artesãos e 14% de trabalhadores do comércio. Pires também relata sobre a presença da cultura da capoeira entre os jovens estudantes de medicina e direito da cidade de Salvador. É interessante notar os termos utilizados nos processos envolvendo os estudantes; palavras como divertimento e vadiação⁶, davam um caráter lúdico à capoeira, que, nos dias de hoje, é bem comum. “*Contudo, era provocativo, audacioso, que poderia acabar em conflito. Aliás, a busca do conflito também fez parte do divertimento desses jovens oriundos das classes proprietárias.*” (PIRES, p. 198)

Estes acontecimentos do começo do século XX ilustram a popularização da capoeira na Bahia, muito devida ao Mestre Bimba, que foi o principal responsável pela sua divulgação na sociedade, o que acabou tornando adepta desta cultura a classe média.

No próximo tópico, trataremos dessas mudanças no rumo da capoeira, que se deram no começo do século XX, na tentativa de acabar com a sua criminalização, visando mais o lado artístico e desportivo da manifestação. Além disso, falaremos da importância de Mestre Bimba e Mestre Pastinha, os dois principais agentes transformadores para a história da capoeira, que com suas ações mudaram o cenário, transformando a maneira de praticar e de ensinar a capoeira.

2.4 Mestre Bimba e a Capoeira Regional

As principais fontes de informações acerca do mestre Bimba são os escritos dos seus principais alunos: Raimundo César Alves de Almeida Itapoan, Jair Moura e Ângelo A. Decanio Filho. Este último escreveu o livro *A Herança de mestre Bimba. Filosofia e lógica africana da capoeira*, em 1996, e teve importante participação na construção da Capoeira Regional.

Nascido em 23 de novembro de 1899, na periferia de Salvador, Manoel dos Reis Machado, posteriormente conhecido como mestre Bimba, cresceu num ambiente rico em manifestações culturais, e conviveu com seus principais líderes.

⁶ Segundo o Dicionário de Capoeira de Mano Lima, vadiar é jogar capoeira por prazer, por divertimento; na época da escravidão, a vadiação era o lazer nas horas de descanso.

Assim sendo, na sua juventude, não pôde deixar de vivenciar a perseguição policial contra a capoeira, o samba e outras práticas culturais de Salvador. Seu pai, Luiz Cândido Machado, era um exímio praticante do Batuque⁷, tendo sido inclusive campeão estadual.

Seu primeiro professor de capoeira foi um africano, Capitão da Companhia de Navegação Baiana, chamado Bentinho. Bimba tinha por volta de 12 anos. Segundo Mattez (2007, p. 19), “*Após ficar quatro anos na posição de aluno, Bimba passou a dar aulas de capoeira, o fez durante dez anos, antes de passar a entender aquelas movimentações como pouco eficientes dentro de uma luta corporal.*” Por isso, ele agregou à capoeira movimentos e golpes de outros tipos de lutas e manifestações, sendo o Batuque uma delas, aumentando assim a competitividade. Dessa forma, mestre Bimba impulsionou a capoeira na sua inserção entre as artes marciais, fazendo apresentações em lutas de ringue, criando a Luta Regional Baiana.

Essas mudanças ocorreram numa época em que a capoeira ainda era vista como uma prática de malandros e marginais. Daí, então, surgem as outras duas vertentes, a *Capoeira Regional*, que originalmente foi chamada de Luta Regional Baiana, e a *Capoeira Angola*, criada pelo Mestre Pastinha. Preocupado com essa imagem da capoeira de rua, Bimba procurou divulgar a capoeira como prática desportiva, deixando um pouco de lado o seu caráter lúdico. No entanto, Mattez relata que a capoeira só começa a ser liberada e aceita com suas apresentações em festas tradicionais. O próprio Mestre Bimba foi convidado para fazer apresentações no desfile da Independência da Bahia, no dia dois de Julho de 1936. (Mattez, 2007, p.20)

A partir da década de 30, as lutas de ringue já eram muito difundidas, sendo destacadas em páginas de jornal pela cidade. Bimba, sempre presente para elevar a capoeira a um patamar de destaque, venceu inúmeras lutas, tornando-se uma figura bastante conhecida. Em 1932, ele fundou o *Centro de Cultura Física Regional*, local onde funcionava sua academia. Assim ele foi se aproximando da elite e de pessoas importantes no cenário político de Salvador.

⁷ Manifestação cultural praticada pelos negros no Brasil, marcada pela música e pela dança. Segundo Mattos (2008, p. 178), o batuque praticado no Brasil tem suas origens no “batuco”, dança praticada pelos povos de Ambriz, no Congo, e em Angola também.

Esse foi, certamente, um primeiro passo muito importante, visto que até então as rodas de capoeira, assim como os candomblés e afoxés (instituições negras), se localizavam exclusivamente na parte baixa da cidade de Salvador, longe dos olhos da elite baiana (concentrada na parte alta da cidade). (MATTEZ, 2007, p.20)



Mestre Bimba (Fonte: capoeirasim.com)

Devido à sua fama no meio político, a *Capoeira Regional* foi usada pela polícia especial, responsável pela repressão política da ditadura de Getúlio Vargas, em seus treinamentos. Isso porque o mestre Bimba utilizava em suas aulas técnicas de emboscada, típicas das forças militares. Essa influência da capoeira nas forças militares se deu também no Rio de Janeiro, como já vimos.

Na década de 40, depois desse entusiasmo todo da sociedade baiana com a luta regional, Bimba resolve fazer um movimento para tirar a capoeira dos ringues, já tendo conseguido o que queria, deixando a *Capoeira Regional* conhecida como uma luta sistematizada, e não como a capoeiragem de rua descrita e marginalmente falada de outrora. Era uma nova fase. Com a academização da capoeira, Bimba e seus discípulos passaram a viajar pelo país fazendo

apresentações, sendo “[...] *um processo de propagação da capoeira com outro sentido, produzindo um agrupamento de capoeiras dentro dos moldes desportivos e de espetáculo artístico[...]*”. (PIRES, 2001, p. 256)

Com esse processo, outras transformações ocorreram, como a utilização de uniformes e a padronização dos movimentos de corpo. Essas constatações se devem às fotos da década de 40, observadas por Pires. Nessas fotos, Pires também percebe posições parecidas dos capoeiras, dando a entender uma sequência de golpes, que veio a se tornar conhecida futuramente como a “Seqüência de Bimba”(sequência de golpes, contragolpes e esquivas, com movimentações pré-determinadas e realizadas entre duas pessoas). Além das indumentárias, mestre Bimba implantou o sistema de formatura para um aluno que atingisse certo nível de treinamento e domínio da capoeira. Nessa cerimônia de formatura, cada aluno tinha uma madrinha que lhe dava um lenço simbólico. Sobre isso, Pires afirma que

O lenço que elas entregavam simbolizava uma forma de Bimba homenagear os capoeiras do passado que, lendariamente, usavam um lenço de seda no pescoço para evitar o corte da navalha do adversário. Os lenços eram em quatro cores: o azul representava o primeiro nível, o vermelho, o segundo, o amarelo, o terceiro e, finalmente, o branco, o qual o aluno somente recebia quando se tornava um “mestre charangueiro”, dominando tanto a luta quanto os procedimentos lúdicos da prática. (PIRES, 2001, p. 259)

A essa altura, Bimba já era um líder conhecido nacionalmente e, em 1953, foi ao palácio do governo em Salvador se apresentar ao então presidente Getúlio Vargas. Dessa forma, sua liderança abriu um caminho muito largo para que seus alunos e os capoeiras futuros propagassem sua luta regional por todos os cantos do país. Embora sua fama fosse notória a Bahia, e ele fosse bastante conhecido no meio político, não se sentia satisfeito com a forma que vivia. “*Talvez mestre Bimba estivesse mesmo ‘magoado’ com o tratamento por parte das autoridades de Salvador e desejou um reconhecimento que lhe proporcionasse melhorias no nível de vida.*” (PIRES, 2001 p. 267)

A chance de mudar de vida veio em 1973, quando partiu para Goiânia a pedido de um aluno chamado Osvaldo, que lhe prometera melhorias em sua vida na sua nova cidade. Lá, ensinou em academias, na Escola Superior de Educação Física, no Jôquei Club e em outros lugares. Com o tempo, Bimba foi se sentindo traído, pois as promessas de Osvaldo não foram cumpridas, e já com mais de 70

anos, não resistiu muito tempo e morreu pobre, um ano depois de se mudar para Goiânia, vítima de um acidente vascular cerebral. Sobre a morte de Bimba, Pires diz que

Dizem que sua morte foi causada pelo “Banzo”, a doença da saudade, mas de fato foi após um derrame cerebral. Morreu um homem que a lenda conta ter jogado cartas, batido na polícia e, quando em fuga da mesma polícia, ter passado a noite amarrado em cima de uma mangueira, para não cair durante o sono. (PIRES, 2001, p. 269)

Sua morte aconteceu num sábado, a cinco de fevereiro de 1974, e houve um período de quatro anos para que o traslado de seus restos mortais fosse feito para Salvador. Tudo isso por causa de um impasse entre as duas famílias do mestre, uma residente em Goiânia e outra em Salvador. E, Embora a vontade de Bimba fosse a de ser enterrado em Goiânia, a prefeitura de Salvador tornou possível a ida do seu corpo para ser enterrado em seu Estado de origem, para satisfação de seus discípulos.

Para encerrar este tópico sobre Mestre Bimba, deixamos alguns trechos do livro de um dos seus mais importantes discípulos, Angelo A. Decânio Filho, transcrevendo fielmente como foi escrito, demonstrando a importância que teve o mestre para a capoeira.

“... é o divisor de águas...
... entre um *período de grandes representantes individuais...*
... desta atividade cultural de naturalidade baiana...
... famosos pela maestria...
... que os transformou em mitos populares...
... e a *profissionalização da figura do mito em mestre!*”
(Decanio Filho, 1997, p. 23)

“... é o grande líder...
... **que *iniciou as demonstrações públicas...***
... **de *atividades socioculturais africanas...***
... *antes proscritas e perseguidas pela sociedade...*
... que, como num passe de mágica,...
... após o seu trabalho pioneiro se transmudaram...
... em grande atrativo internacional...
... **e transformou Salvador num grande teatro...**
... *onde turistas de todo mundo...*
... *conhecem, admiram e reverenciam...*
... *as manifestações dos povos africanos!*”
(Decanio Filho, 1997, p. 24)

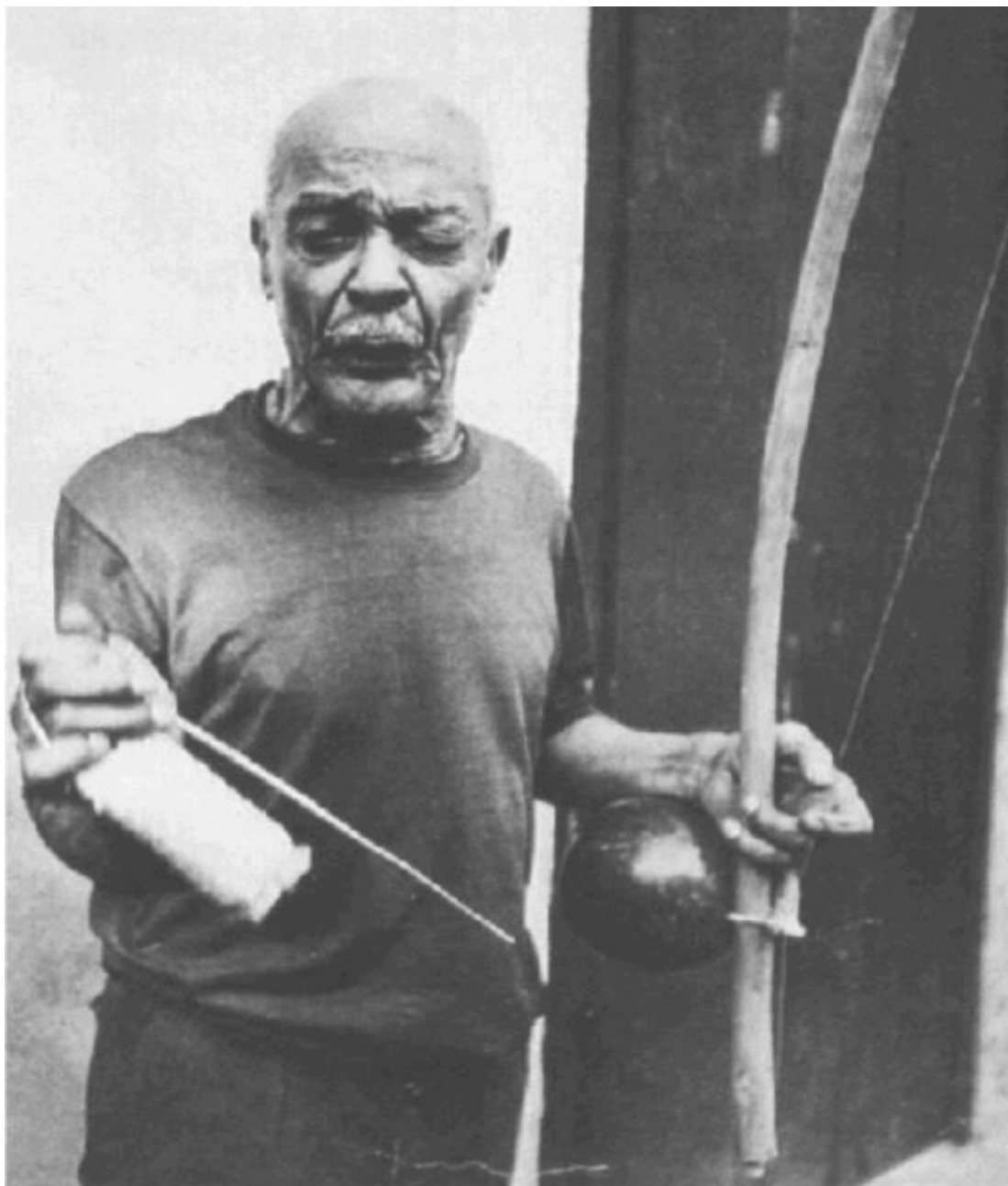
2.5 Mestre Pastinha e a Capoeira Angola

Nascido a 05 de abril de 1889, uma época difícil para os negros e consequentemente para os capoeiras, assim como o Mestre Bimba, Vicente Ferreira Pastinha teve uma infância pobre e muito dura. Filho de um espanhol e uma mulher negra, começou a jogar capoeira bem cedo com um negro angolano chamado Benedito, como relata Pires:

Sua iniciação na capoeira se deu quando ainda era criança. Todos os dias, passava por uma rua, perto de sua casa, em que um menino, de nome Honorato lhe batia, para bom gosto de todos que presenciavam a cena. Até mesmo a família do menino gostava de ver seu ente querido bater em Pastinha. Certo dia, um velho africano, vendo a cena, de sua janela, o chamou para aprender a se defender. Era Benedito, seu futuro mestre, quem lhe chamava para as primeiras lições. (PIRES, 2001, p. 297)

Pastinha sempre teve uma vida muito difícil. Entrou para a Escola de Aprendizes de Marinheiro aos 12 anos e ficou lá até os 20. Na sua adolescência, dentre as várias atividades que realizou, trabalhou em um emprego comum aos capoeiristas da época, em uma casa de jogos. Nesse meio, conviveu com muitos capoeiras que se envolviam com brigas nas ruas e eram perseguidos pela polícia. Essas características da capoeira no começo do século XX, tais como a desordem e a agressividade, foram negadas pelo mestre Pastinha, já que sua idéia era transformar a capoeira para que fosse aceita como prática cultural.

Até o início da década de 1920, Pastinha ensinou capoeira na escola de Aprendizes marinheiros, no Mirante do Campo de Pólvora e no Cruzeiro de São Francisco. Depois disso, ficou um bom tempo distante da capoeira, retornando somente na década de 1940. Nesse tempo de ausência do mestre Pastinha, aconteceram muitas coisas que ajudaram a firmar a capoeira na Bahia. Uma delas foi a criação do primeiro centro de capoeira, que teve como grande líder Amorzinho, que era guarda civil. Esse fato ajudou a capoeira a se estabilizar, já que tinha um guarda civil como liderança, cargo policial que outrora tinha um papel repressor perante a capoeira. Muitos capoeiras da época frequentaram o centro, tais como Daniel Coutinho, Totonho de Maré, mestre Livino e mestre Noronha. Com a morte de Amorzinho, mestre Pastinha foi convidado para dirigir o centro, e então deu o nome de “Centro Esportivo de Capoeira Angola”. A partir de então, a capoeira de



Mestre Pastinha (Fonte: tatameonline.com)

mestre Pastinha passa a ser chamada de *Capoeira Angola*, para diferenciar da *Capoeira Regional* de mestre Bimba.

Nesse período, aconteceu outro fato importante para a consolidação da *Capoeira Angola*: a elite intelectual brasileira se aproximou dela, pois “[...] a escolheu como a *capoeira verdadeira, a pura, a de raiz*” (PIRES, 2001, p. 279). Alguns desses intelectuais, Jorge Amado, Carybé e Edson Carneiro, tornaram-se amigos de mestre Pastinha. Carneiro escreveu um livro sobre a *Capoeira Angola* e algumas obras de Jorge Amado apresentam alguns capoeiras como personagens.

Depois de tomar a frente do Centro Desportivo de Capoeira Angola, mestre Pastinha teve muitas dificuldades para mantê-lo. Na década de 1940, o centro mudou várias vezes de lugar, resultando no afastamento de alguns praticantes. Um dos lugares onde Pastinha ensinou foi o Centro Operário, deixando-o próximo do movimento operário e de alguns membros do Partido Comunista.

Depois disso, conseguiu reabrir o núcleo na fábrica de sabonetes, onde trabalhava como vigia. Ele utilizava o pátio da fábrica para realizar treinamentos com seus alunos e seguidores. Mais tarde, o centro foi transferido para o Forno na Cidade de Palha, atual Cidade Nova; para o Bigode, para Brotas e finalmente para o Pelourinho. (PIRES, 2001, p. 281)

Acerca das transformações feitas pelo mestre Pastinha na capoeira, cabe ressaltar que ele a definia como luta, logo a classificava como esporte. Mas ele a via como uma luta diferente das outras, possuindo características próprias. Como ele mesmo dizia, não era apenas uma atividade de defesa pessoal com golpes e contragolpes, mas algo que possuía toda a tradição e sabedoria trazida pelos africanos. Dessa forma, ele a distingue da *Capoeira Regional*, afirmando que a sua *Capoeira Angola* além do caráter esportivo, possui o caráter lúdico. Em seu livro, ele cita que:

O capoeirista deve ter em mente que a capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra uma agressão, mas, desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais um verdadeiro estado de equilíbrio psico-físico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. (MESTRE PASTINHA, 1988, p. 25)

Para levantar o Centro Desportivo, Pastinha elaborou uma série de regras e hierarquias para que a *Capoeira Angola* fosse praticada mais desportivamente. O centro agora passava a ter mestre de campo, mestre de canto, mestre de bateria, mestre de treinos, arquivistas, mestre fiscal e contramestre.⁸ Além disso, foram implantados o uniforme, que tinha as cores preto e amarelo, e a proibição de certos golpes em demonstrações, visando sempre a desportividade e a ludicidade, excluindo de todas as formas a violência. Isso deu mais organização ao centro, trazendo novos alunos.

⁸ Segundo o Dicionário de Capoeira de Mano Lima, contramestre é o aspirante à graduação de mestre de capoeira e trabalhando sob orientação do mesmo em um grupo ou academia.

Outros aspectos a que Pastinha dava bastante importância eram a malícia do capoeira e a prática ritualística do jogo. A malícia é a utilização de estratégias para ludibriar o adversário. Segundo o próprio Pastinha, “*O capoeirista sabe se aproveitar de tudo que o ambiente lhe pode proporcionar*” (MESTRE PASTINHA, 1988, p.27). Dessa forma, ele engana e distrai o oponente, deixando-o vulnerável para ser golpeado. Em relação aos rituais, Pastinha elaborou tudo, desde o conjunto musical, os toques e seus significados na roda, como se inicia o jogo e alguns movimentos durante o jogo.

Na década de cinquenta, Pastinha já tinha feito um grande trabalho, expandindo a *Capoeira Angola* pela sociedade. Mas somente em 1952, conseguiu oficializar o seu centro de *Capoeira Angola* e redigir seu estatuto. Daí em diante, Pastinha e alguns de seus seguidores aspiravam por mais apoio da classe média e da classe política, fato que não aconteceu.

Pastinha fez várias viagens para representar a *Capoeira Angola*: São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília, Dakar, dentre outras. Apesar disso, levava uma vida difícil. No final da década de sessenta, ficou cego, e foi sobrevivendo da ajuda de amigos nos seus últimos anos de vida. Chegou a pedir ajuda ao governo algumas vezes, pedindo apoio para seus projetos, querendo reconhecimento pelo que ele fez pela capoeira e pelo seu estado. Seus alunos e mestre Bimba, inclusive, ajudaram mestre Pastinha, realizando apresentações para conseguir dinheiro.

No dia 13 de novembro de 1981, Pastinha morreu e deixou órfãos vários capoeiras que lutaram pelo seu reconhecimento na Bahia. Com suas idéias, organizou a *Capoeira Angola*, visto que poucas mudanças aconteceram depois de sua morte, e deixou muitos ensinamentos, lembrados até hoje nas rodas de *Capoeira Angola*.

2.6 A Capoeira no Maranhão

A prática da capoeira no Maranhão existe desde o século XIX. Os negros e escravos realizavam suas manifestações culturais e, claro, não podia faltar a capoeira. No código de posturas de Turiaçu⁹, município do Oeste maranhense, havia uma lei em 1884 que proibia a prática da capoeira. Diante disso, a capoeira era praticada às escondidas tanto em Turiaçu quanto em outras cidades.

Em São Luís, a capoeira começou realmente a dar as caras na década de 1960, aparecendo vários praticantes que ficaram conhecidos. Nessa época começou a circular pela cidade o nome de Roberval Serejo, que estava de volta a São Luís, pois estava servindo a Marinha no Rio de Janeiro, e lá aprendeu capoeira com o mestre baiano Arthur Emídio. Com o tempo, Serejo foi reunindo amigos e admiradores e formou um pequeno grupo de capoeira, que fazia seus treinamentos nos quintais de suas casas e na rua mesmo. O grupo foi crescendo e, em 1968, criou-se a primeira academia de capoeira de São Luís, chamada Bantu. Esse grupo contava com Roberval Serejo, o Capitão Gouveia (sargento da polícia militar), Babalu, Bezerra, Ubirajara, Jessé Lobão, Patinho, dentre outros. A primeira sede do grupo foi o Sítio Veneza, onde hoje funciona a Guarda Municipal, no bairro da Alemanha. Depois se mudou para a casa de Babalu, na Rua da Cotovia, próximo a Igreja de São Pantaleão. Roberval Serejo era escafandrista¹⁰ e morreu em 1971, quando trabalhava mergulhando, durante as obras do Porto do Itaqui. Com a sua morte, muitos de seus alunos deixaram de treinar, mas outros continuaram e o que mais se destacou e continuou a dar aulas foi o Sargento Gouveia.

Outro nome importante da capoeira no Maranhão é Firmino Diniz, conhecido também como Mestre Diniz ou Velho Diniz. Também serviu a Marinha no Rio de Janeiro e seu mestre foi o alagoano Catumbi. Alguns capoeiras que treinavam com Serejo e posteriormente com Gouveia passaram a frequentar as rodas realizadas pelo Mestre Diniz. Com isso, o mestre deu grande impulso para a popularização da capoeira, conseguindo instrumentos e organizando as rodas. Sobre isso, Roberto Augusto A. Pereira diz que:

⁹ No código de Posturas de Turiaçu foi proclamada uma Lei – de no. 1.341, de 17 de maio de 1884 – em que constava no artigo 42 a proibição da prática denominada jogo de capoeira ou carioca, com multa aos contraventores e se reincidente o dobro e 4 dias de prisão.

¹⁰ Mergulhador que usa o escafandro, vestimenta de ferro e borracha.

(...) quando o Mestre Diniz chegou por aqui, as rodas eram feitas por poucas pessoas, sem uniforme, ao som de palmas, ou de no máximo, um pandeiro para marcar o compasso do jogo. Quem tinha instrumento nesse tempo? Atabaque era coisa rara, berimbau era mais difícil ainda de encontrar. (PEREIRA, 2009, p. 12)

Ainda na década de 1960, aconteceu um fato que mudou a história da capoeira no Maranhão. Em 1966, o Quarteto Aberrê, formado por capoeiras baianos, passou por São Luís para realizar apresentações. Os quatro eram Washington Bruno da Silva, conhecido como Mestre Canjiquinha, que também era o líder do quarteto, Vitor Careca, Brasília e Sapo. Nessa passagem, Sapo fixa residência em São Luís, a convite do governo do Maranhão, no nome de Alberto Tavares.

Anselmo Barnabé Rodrigues, posteriormente conhecido como Mestre Sapo, teve diversos trabalhos antes de ser chamado pela Secretaria de Educação e Cultura para dar aulas de capoeira. Ele trabalhou na construção civil, num programa infantil, onde fazia o palhaço Sapo Cola, além de dar aulas particulares de capoeira. Em 1970, Mestre Sapo já começava a formar seu grupo de capoeira, e dentre os alunos que frequentavam, alguns faziam parte do grupo do falecido Roberval Serejo. Dentre esses capoeiras, estava Antônio José da Conceição Ramos, conhecido como Patinho. A partir daí, *“Mestre Sapo, embora muito novo, passa a ser a maior referência na capoeira de São Luís, respaldado por Mestre Diniz, que era o mais experiente de todos [...]”*, como conta Nelson Brito Martins (2005, p. 36).

Em 1971, como já foi citado, a Secretaria de Educação e Cultura criou um projeto de várias escolinhas de esportes no Ginásio Costa Rodrigues, e, para dar aulas de capoeira, foi chamado o Mestre Sapo. Devido ao caráter do projeto, Sapo acabou deixando de lado a tradição e a ludicidade da capoeira, em prol de um caráter esportivizante. No entanto, ele denominava sua *Capoeira Angola*. Sobre isso, Martins relata:

De acordo com Antônio Alberto de Carvalho (Mestre Paturi), ele falava em capoeira de angola, mas ensinava misto, ou seja, angola e regional. Segundo o Mestre Pato, ele se definia somente como capoeira e que ensinava “as três alturas, as três distâncias e os três ritmos”. Nestes aspectos, ele se referia ao jogo alto, baixo e médio; ao longe, perto e médio; e aos toques de angola (lento), São Bento pequeno (médio) e São Bento grande (acelerado). (MARTINS, 2005, p. 38)

As rodas de rua do Mestre Diniz, continuavam acontecendo nesse período. Mestre Sapo não gostava muito dessas rodas, e não aconselhava seus alunos a participarem. Acerca dessas discordâncias, Pereira cita que

A intransigência do Mestre Sapo diante das rodas de rua, para outros, inclusive alunos seus, era pelo fato de que nelas havia muita confusão o que era prejudicial para a imagem da capoeira. Além do mais, ele desenvolvia um trabalho pioneiro, talvez em todo o Brasil, onde a serviço de um órgão governamental, dava aulas de capoeira, assim como trabalhava em escolas particulares de São Luís. (PEREIRA, 2009, p. 23)

Mestre Sapo viajava sempre para eventos de capoeira, muitas vezes para participar de competições. Em 1978, ele cria a Associação Ludovicense de Capoeira Angola, o que ajudou a organizar e estruturar melhor a capoeira em São Luís. Sua morte se deu em 1982, e com todos os seus feitos, tornou-se uma das maiores figuras da capoeira maranhense. Daí em diante, a capoeira no Maranhão deu continuidade com alguns de seus alunos, sendo um deles, e hoje mestre mais antigo em atividade, o Mestre Patinho.

Abordamos até aqui os aspectos referentes à história do negro e da escravidão no Brasil, cenário onde nasceu e se desenvolveu a capoeira. Vimos também as características da capoeira onde ela mais se desenvolveu, no Rio de Janeiro, na Bahia e no Maranhão. No próximo capítulo, trataremos da ritualística da roda, da sua energia, dos golpes e movimentos e da relação entre a capoeira e a religião.



Quarteto Aberrê (Fonte: sala-prensa-internacional-fica.blogspot.com)



Mestre Sapo (à esquerda) jogando capoeira
(Fonte: associagrupokdecapoeira.blogspot.com)

3 A CAPOEIRA E SEUS RITUAIS

3.1 Os principais golpes e movimentos

O jogo de capoeira tem vários movimentos e golpes batizados com o tempo, e esses nomes podem variar de acordo com a escola ou com a região. No entanto, Mestre Bola Sete diz que a capoeira é um jogo livre, e o capoeira improvisa no momento em que está vadiando, podendo até criar novos golpes e movimentos.

Existem dois tipos principais de jogo, o jogo de dentro e o jogo de fora. O jogo de dentro, também chamado de jogo de baixo, é um jogo realizado próximo ao chão, característico da *Capoeira Angola*, e o jogo de fora é realizado em pé.

O principal movimento da capoeira é a ginga, sendo o primeiro aprendido pelo aluno. Como consta no Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a ginga “[...] *consiste num bailado invertido, quando a mão direita está à frente, o pé esquerdo se encontra atrás do corpo, e vice-versa [...]*” (Inventário, 2007, p. 73). Bola Sete (2005) classifica a ginga como um movimento defensivo, onde o capoeira usa as mãos e os braços para se defender, além de se deslocar buscando uma melhor posição para a defesa e para o ataque. No contexto da roda, a ginga também contribui para a circularidade da capoeira, como diz Adriana de Carvalho Barão, “*A ginga desenha, assim, círculos no espaço, o que torna a movimentação do jogo também circular*” (1999, p. 102).

Em seu livro *A Capoeira Angola na Bahia*, Mestre Bola Sete classifica os movimentos em defensivos e desequilibrantes. Dentre os defensivos, além da ginga, temos a *Negativa* o **Rolê** e o **Aú**. A *Negativa* é o movimento realizado no solo, onde o jogador apóia o corpo com as mãos no chão, esticando uma das pernas, caracterizando-se como um golpe do jogo de dentro. No jogo de fora, a maioria dos movimentos de defesa é chamada de *Negaça*. O **Rolê** é usado quando o capoeira roda o corpo rapidamente no chão, com o apoio das mãos e dos pés, para se afastar do seu oponente. E o **Aú** é um movimento de fuga que consiste num salto com o apoio das mãos no chão.

Os movimentos desequilibrantes são quatro: a **Rasteira**, a **Banda**, a **Tesoura** e a **Boca-de-calça**. A **Rasteira** é o movimento de encaixar o pé no calcanhar do oponente para derrubá-lo. A **Banda** é o encaixe de uma perna atrás do corpo do oponente, e utilizando o braço ou a cabeça para derrubá-lo. A **Tesoura** é o encaixe das duas pernas na altura dos joelhos do adversário, e derrubando-o com a girada de corpo. E a **Boca-de-calça** é realizada quando o capoeira se abaixa e puxa as pernas do adversário pelo calcanhar, derrubando-o para trás. O fato de ser derrubado pelo adversário é um momento constrangedor do jogo, por isso se “aprende a cair” na capoeira. Já dizem os mestres que o capoeira não cai, ele escorrega.

Além dos movimentos, temos os golpes propriamente ditos que são: o **Rabo-de-arraia**, a **Meia-lua**, a **Ponteira**, a **Chibatada**, a **Chapa**, a **Joelhada** e a **Cabeçada**. O **Rabo-de-arraia** é muito aplicado no jogo de dentro e consiste em jogar uma perna em forma de chicote na direção do oponente, num rápido giro do corpo. O objetivo é atingir a cabeça com a parte lateral do pé. A **Meia-lua** é um movimento giratório feito com a perna e também atinge o adversário com a parte lateral do pé. A **Ponteira** é um chute em que o capoeira leva e recolhe a perna com muita rapidez. A **Chibatada** é aplicada com a parte frontal do pé. A **Chapa** é um movimento feito com a coxa erguida e o objetivo é atingir o adversário com a planta do pé. Pode ser aplicada de costas também. E a **Joelhada** e a **Cabeçada** são dois golpes muito perigosos que são aplicados quando os capoeiras estão muito próximos.

Nas escolas de capoeira atualmente, os golpes e movimentos são treinados através de sequências padronizadas. Bola Sete lista em seu livro essas sequências que podem ser de **Jogo de dentro** e de **Jogo de fora** ou os dois juntos. O padrão utilizado nessas sequências são os movimentos de ataque e defesa, onde o capoeirista A realiza um golpe ou movimento desequilibrante enquanto o capoeira B realiza um movimento defensivo e, em seguida, o capoeira B se torna o agressor para que o capoeira A se defenda.

Assim, podemos perceber que a capoeira não possui um número grande de golpes, mas o que a torna rica em movimentos de ataques são as diversas formas que se pode aplicá-los e os diferentes pontos do corpo que podem ser objetivados. E isso vai depender muito da atenção do capoeira, que, observando a

posição do oponente, pensará rapidamente a melhor forma de ataque ou contra-ataque.

3.2 A formação da roda e o jogo corporal

As rodas sempre foram uma marca da prática de capoeira, antes sempre realizadas nas ruas, hoje trazidas para ambientes fechados, onde se instalam as escolas de capoeira. Para se jogar numa roda de capoeira, é preciso obedecer a uma série de regras, algumas gerais, outras dependendo do mestre, ou autoridade maior da escola ou grupo em questão.

O jogo se inicia depois que o conjunto musical da capoeira está formado¹¹. Os capoeiras se colocam em círculo em pé ou sentados e os dois que vão para o centro para iniciar o jogo ficam de cócoras, ao “pé do berimbau”, para dar a saída.

Na *Capoeira Angola*, na movimentação dos dois corpos, existe a **Chamada** ou **Passagem**, que é um ritual que tem várias funções. É um momento em que a luta pára quando um dos capoeiras realiza a **Chamada**, trazendo o seu oponente para uma dança em que há o toque dos braços e pés. Às vezes, é usada para descansar e recuperar o fôlego. Essa dança acaba quando um dos dois (geralmente o que realizou a **Chamada**) aplique um golpe, testando os reflexos e conhecimentos do seu oponente.

A movimentação dos dois corpos na roda cria uma harmonia, cada um prestando atenção no movimento do outro, como num diálogo de pergunta e resposta. Sobre isso, Barão (1999, p. 116) diz: “*Esses corpos movimentam-se em simetria, frente à frente cada praticante busca o espaço vazio que o outro promove e vice-versa, como num jogo de encaixe*”. Ainda sobre isso, a autora diz que os dois corpos realizam movimentos de expansão e contração, formando círculos harmônicos. Dessa forma, nessa movimentação o jogo realiza o caminho do meio, o equilíbrio, formando uma grande espiral.

¹¹ Mais a frente, trataremos dos procedimentos musicais da roda.

3.3 A Capoeira e as religiões afro-brasileiras: a roda e sua energia

A *Capoeira Angola* mantém uma ritualística muito ligada à religião, diferente da *Capoeira Regional*, que, embora mestre Bimba mantivesse uma certa religiosidade na sua prática, as gerações que vieram depois dele modernizaram a *Capoeira Regional*, excluíram quase que por completo os rituais religiosos. Um exemplo disso é o *Batizado*, que foi se tornando uma cerimônia simplesmente de passagem de nível, com a mudança de cor do cordel¹², como em outra arte marcial.

A ligação da capoeira com as religiões afro-brasileiras, como o candomblé é inegável, pois compartilham traços culturais e estruturais. Muitos capoeiras do passado levavam nomes de orixás em seus apelidos, e muitos ainda hoje frequentam terreiros. Além disso, existem referências nas cantigas a entidades do candomblé. Outra ligação próxima é o fato de os berimbaus serem considerados sagrados, assim como os atabaques do candomblé. E antes de se entrar no jogo na roda, é preciso pedir a bênção a eles.

O aspecto circular da roda é presente tanto na capoeira quanto nas religiões afro-brasileiras. No candomblé, a dança também é feita em um espaço delimitado por um círculo, e, em ambos, é preciso pedir permissão para entrar. Acontecem ainda processos semelhantes em relação aos aspectos organizacionais. Na capoeira existem as duas vertentes, *Angola* e *Regional*, sendo a primeira considerada mais original, mais fiel às tradições africanas. No Candomblé, também existem duas vertentes como esclarecem Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva ao afirmar que:

No candomblé, os grupos se dividem em “nações” que podem ser agrupadas em duas grandes matrizes: ioruba (jeje-nagô) e banto (angola). Tanto no candomblé quanto na capoeira há entre essas duas escolas e nações uma disputa pela “pureza” que implicaria, na visão de cada uma, sua maior ou menor legitimidade. (AMARAL, 2006, p.120)

Tanto na capoeira quanto no candomblé, existe uma energia que circula no ambiente da roda, a qual não deve ser quebrada. Por isso, a roda deve estar

¹² Usado na Capoeira Regional para indicar os níveis de cada jogador, através de cores. Também chamado de Corda de Graduação.

sempre fechada, o círculo tem que estar perfeito, não havendo brechas. Em suma, os integrantes da roda têm que estar sempre atentos: quando um se levanta para o jogo, todos os outros que estão sentados devem manter a roda fechada, preenchendo os espaços. Outro procedimento necessário para manter essa energia na roda é evitar cruzar as pernas quando se está sentado na bateria. Os mestres sempre dão ênfase a esse aspecto, chamando sempre atenção dos seus alunos.

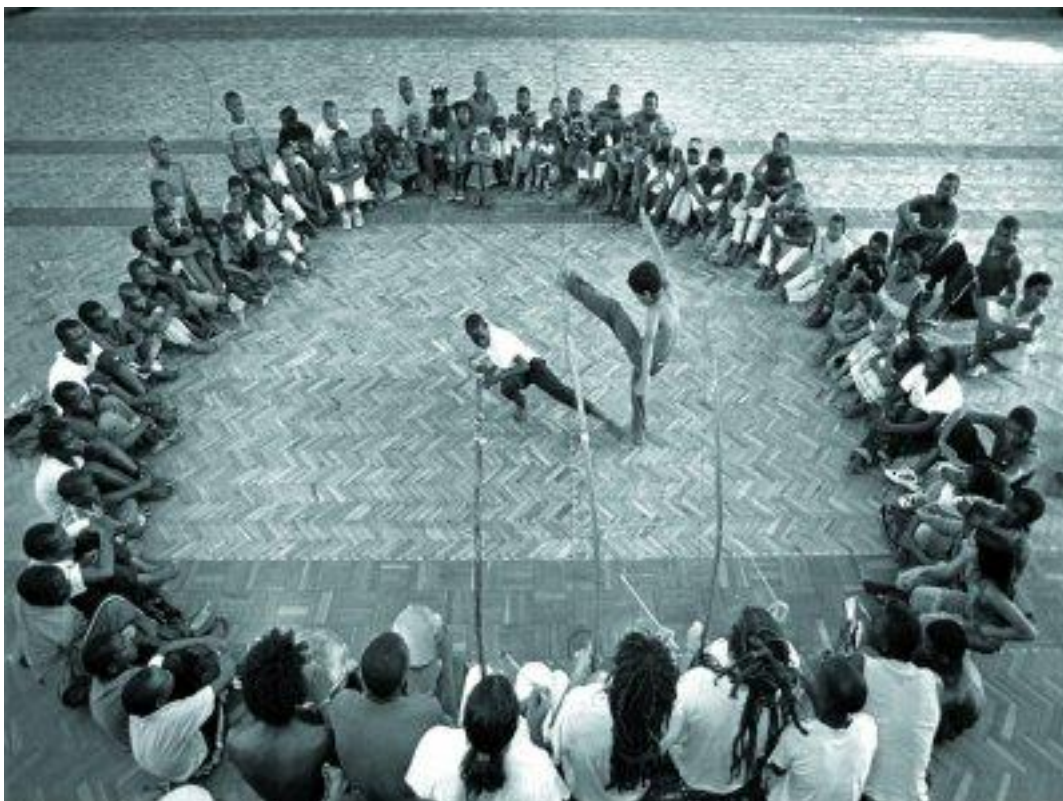
Assim, a roda de capoeira é o centro onde acontecerá toda a performance ritualística, relembrando deuses e figuras do passado, formando todo um universo. De acordo com Adriana de Carvalho Barão (1999), “*o pé-do-berimbau é o grande portal por onde os performers entram e saem*” (p. 22) e onde o próprio capoeira se torna sagrado, pois ele “*se benze e ‘fecha seu corpo’, saindo para o jogo*”.(p. 23) Depois que entram nesse universo, é através da música, das ladainhas e das chulas que é feita a comunicação com o mundo espiritual.



Roda de Capoeira. (Fonte: lingalog.net)



Roda de capoeira (Fonte: midiaindependente.org)



Roda de capoeira (Fonte: grupocanavialcapoeirars.blogspot.com)

4 A MUSICALIDADE DA CAPOEIRA

4.1 A Bateria e seus instrumentos

O conjunto musical da capoeira, também chamado de bateria, tomou uma forma padronizada na *Capoeira Angola* com o mestre Pastinha, sendo os instrumentos: berimbaus, pandeiro, atabaque, reco-reco e agogô e caxixi. Antes disso, a prática da capoeira era feita com os instrumentos que se conseguia no momento, um berimbau e um pandeiro, um atabaque e as palmas. Na *Capoeira Regional*, Mestre Bimba mantinha apenas um berimbau e dois pandeiros, mas depois foram acrescentados outros instrumentos como o atabaque.

O berimbau é o principal instrumento da capoeira. É um instrumento de corda percutida, que é composto por uma verga de madeira em que se fixa às duas extremidades um arame. Na parte inferior da verga, é colocada uma cabaça, que varia de tamanho. O arame é tocado com uma baqueta de madeira fina e com o auxílio de uma moeda ou pedra que em contato com o arame altera o timbre e a tonalidade do som que ganha ressonância na cabaça. Na mesma mão da baqueta, se segura o caxixi, que é um chocalho de palha com sementes dentro.

Na roda são utilizados três berimbaus: berimbau gunga, que é o maior e mais grave; berimbau médio; e berimbau viola, também chamado de violinha, que é o menor e tem o som mais agudo. O berimbau gunga tem a função de liderar os toques, fazendo a marcação e a orientação dos ritmos. O berimbau viola é responsável pelos improvisos e variações, e o berimbau médio atua como um preenchimento harmônico, realizando o equilíbrio entre o gunga e a viola.

O atabaque é um membranofone ¹³ muito antigo, um dos primeiros instrumentos utilizados na capoeira. É feito de madeira, e na parte superior é preso um pedaço de madeira, que ao ser tocado produz som. Na capoeira, ele é responsável pela marcação, pela pulsação.

O pandeiro é um membranofone, feito com um aro de madeira onde é preso o couro que será percutido. Na parte lateral existem algumas fendas onde são

¹³ Instrumento que produz som através de uma membrana presa, que pode ser feita de couro ou de material sintético.

colocados os guizos ou platinelas, geralmente em pares. Esse fato faz do pandeiro um instrumento híbrido, pois os guizos são instrumentos idiófonos¹⁴. A capoeira angola tem dois pandeiros em sua bateria, um em cada extremidade.

O agogô é um idiófono de altura definida, com um som metálico. Composto de duas campânulas de ferro, que são percutidas com uma baqueta de madeira. Seu uso na capoeira está relacionada às religiões afro-brasileiras que também utilizam o agogô em seus rituais.

O reco-reco também é um instrumento idiófono, mas de altura indefinida. Geralmente é feito de bambu, e em sua superfície são feitos alguns cortes, formando sulcos. O som do instrumento se dá através da fricção de uma baqueta sobre essa superfície.

Além disso, temos o corpo como instrumento, pois a percussão corporal também é muito importante, através das palmas. Segundo Mestre Patinho, o corpo foi o primeiro instrumento musical da capoeira. Ainda sobre as palmas, Mestre Bamba diz: *[...] se eu to na roda, to tocando palma, eu to aquecendo, eu to desenvolvendo ritmo, cadência, né?... desenvolvendo a musicalidade e ainda to em alerta [...]*

Dessa forma se compõe o conjunto musical da capoeira, existindo uma hierarquia também para o momento em que cada instrumento começa a tocar na roda. Primeiro entram os berimbaus com o canto, depois vem se seguindo a entrada de cada um dos instrumentos de percussão, juntamente com as palmas dos integrantes da roda, até se chegar a um grande clima de energia e harmonia.

¹⁴ Instrumento que produz som através de sua própria vibração.



Berimbaus Viola, Médio e Gunga



Atabaque



Pandeiro



Agogô



Reco-reco



Caxixis



Bateria da capoeira

4.2 Os toques e o canto

Existem muitos toques de berimbau, mas segundo Mestre Bola Sete (2005, p. 64), existem sete toques básicos na capoeira, executados com cinco batidas diferentes da baqueta no arame. São eles: *Angola*, *São Bento Pequeno*, *São Bento Grande*, *Santa Maria*, *Amazonas*, *Idalina*, *Benguela* e *Yuna*. Os demais toques são variações desses sete principais. Na Capoeira Angola, os três toques mais utilizados são *Angola*, *São Bento Grande* e *São Bento Pequeno*. Outros toques existentes, como relata Mestre Bamba (2010, p. 24), são: *Samango*, *Apanha a Laranja no Chão Tico-tico*, *Cavalaria* e *Samba de Roda*.

Os três principais toques acima citados, *Angola*, *São Bento Pequeno* e *São Bento Grande*, são para acompanhar o canto. O toque de *Angola* é lento e cadenciado, tocado no Jogo de Dentro. *São Bento pequeno* “[...] o toque para jogo solto, ligeiro, ágil, jogo de exibição técnica.” (Mestre Bamba, 2010, p. 25) É também conhecido como *Angola Invertida*. E o toque de *São Bento Grande* também é tocado para jogo ligeiro.

O toque de *Santa Maria* é usado para um jogo mais técnico, onde os capoeiras demonstram toda sua habilidade. Antes era tocado no “jogo de navalha”, onde os capoeiras jogam cada um com uma navalha na mão. O toque de *Amazonas* é para o *jogo de dentro*, e *Idalina* é para o jogo alto, jogo aberto e solto. O toque de *Benguela* é raramente usado hoje, tocado no “jogo de faca”, onde os capoeiras simulam uma briga para treinar como se livrar de um ataque armado. Quando soa o toque de *Yuna*, ou *luna*, apenas os mestres podem jogar. É um toque em que os alunos ficam na roda batendo palmas e não há canto. Também utilizado em homenagens e em rituais fúnebres. O toque de *Samango* foi criado pelo Mestre Canjiquinha, onde o jogo é desenvolvido com os capoeiras de lado, executando poucos movimentos, como a chapa e a rasteira. *Apanha Laranja no chão Tico-tico* é um toque em que o jogo se caracteriza pela tentativa dos capoeiras de pegar com a boca algum objeto no chão, podendo ser um lenço ou dinheiro. A *Cavalaria* é um toque de aviso, onde os jogadores devem ficar em alerta máximo. Na época da escravidão, era usado para avisar a chegada da Cavalaria da Guarda Nacional. Hoje é usada para alertar o perigo e a violência no jogo. E o toque de *Samba de Roda* é utilizado geralmente depois que se encerra a roda.

Ainda sobre os três principais ritmos da capoeira, Mestre Bamba exemplifica como funciona o diálogo entre os três berimbaus em cada um deles. No ritmo de *Angola*, o Berimbau Gunga toca *Angola*, o Berimbau Médio toca *São Bento Pequeno* e o Berimbau Viola toca *São Bento Grande*. No ritmo de *São Bento Pequeno*, o Gunga toca *São Bento Pequeno*, o Médio toca *Angola Corrida*¹⁵, para acompanhar o Gunga, e a Viola toca *São Bento Grande*. E no ritmo de *São Bento Grande*, o Gunga toca *São Bento Grande*, o Médio toca *São Bento Pequeno* e a Viola toca *São Bento Grande* também. Nos três diálogos, a Viola ao executar os toques, é responsável pelas variações.

Os instrumentos da capoeira são utilizados há muito mais tempo que as cantigas. Somente no século XX que o canto na capoeira passou a ter mais importância, antes só se jogava ao som dos instrumentos. As formas cantadas da capoeira são três: *Ladainha*, *Chula* e *Corrido*.

A *Ladainha* é um cântico entoado tradicionalmente na Capoeira Angola, que é cantado pelo mestre, tocando o berimbau gunga, ou pelo mais velho do grupo. Também pode ser cantado ao “pé do berimbau” por um capoeirista autorizado pelo mestre. Geralmente é a canção mais longa da roda, e é cantada no início do ritual. Através dela, relatam-se os ensinamentos do mestre, a história da capoeira, louvações a Deus e aos antigos mestres. Nesse momento não há jogo, os componentes da roda ficam escutando as mensagens num momento de concentração. Depois do grande solo recitado pelo mestre, ao final, segue-se um coro.

A seguir, uma *Ladainha* composta por Mestre Pastinha:

*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 de capoeira
Pastinha já está classificado.*

Logo após a *Ladainha*, sempre se canta a *chula*, que é uma cantiga curta em que há muito improviso e é um canto de louvação. São homenageados mestres, deuses, lendas e fatos históricos relacionados à capoeira. Tem a forma chamado-

¹⁵ Também chamado de *Angolinha*, é o toque de *Angola* um pouco mais rápido, para poder acompanhar o ritmo de *São Bento Pequeno*.

resposta, em que o mestre canta e o coro responde com o mesmo verso cantado. Geralmente é utilizado como introdução para os *corridos*.

lê, viva meu Deus.
lê viva meu Deus, camará.
lê, viva meu mestre.
lê, viva meu mestre camará
lê, volta no mundo.
lê, volta no mundo camará.
lê, a capoeira.
lê, a capoeira camará.

Logo após o fim da *chula*, começam os *corridos*, que como o próprio nome já diz, são canções mais rápidas que as *chulas* e as *ladainhas*. Quando se inicia o primeiro *corrido*, os capoeiras já podem ir ao pé do berimbau e começar o jogo. Em suas letras, são cantadas advertências, cenas do cotidiano, e principalmente coisas associadas ao jogo que está acontecendo. Para isso, os tocadores de berimbau e o mestre que está cantando precisam estar atentos ao desenrolar do jogo. São canções que possuem um caráter mais lúdico, irreverente em determinados momentos, que fala da malícia, da malandragem.

Tim, Tim, Tim, lá vai viola
Ô lá vai viola, minha viola
Menino, este jogo é de angola
Ô lá vai viola, violinha
Toma cuidado, que esta viola é minha
Olha lá minha viola
Tim, tim, tim, lá vai viola.

Diante disso, a função dos toques e dos cânticos da capoeira é educativa, através da transmissão da história, da reflexão sobre os ensinamentos dos mestres, e da manutenção da energia da roda, quando o jogo se adapta à música e a música se adapta ao jogo.

No próximo capítulo será abordado o ensino da música na capoeira de São Luís, como esses conhecimentos musicais envolvendo os toques, as canções, as tradições e a simbologia são organizadas e transmitidas pelos mestres.

5 ENSINO DE MÚSICA NAS ESCOLAS DE CAPOEIRA

5.1 Educação formal, não-formal e informal

Antes de falar sobre o ensino de música na capoeira, é importante delinear as definições de educação formal, não-formal e informal no mundo de hoje. Para isso, é preciso esclarecer que ambientes educacionais vão desde a família, a televisão, até a escola e a universidade.

A educação formal acontece em instituições oficiais, tanto públicas quanto privadas, e são regulamentadas em lei federal, estadual ou municipal. É guiada por um padrão curricular que garante uma uniformização em nível nacional, permitindo que um estudante mude de cidade ou de estado e dê continuidade aos seus estudos sem sofrer prejuízos. *“Daí, por exemplo, a necessidade de uma ‘base nacional comum’ e de uma ‘parte diversificada’, geralmente existente nos currículos nacionais e nas ‘diretrizes e bases’ que regulamentam a educação [...]”* (PADILHA, 2007, p. 89). Além disso, na educação formal, é necessária uma certificação oficial, como um histórico escolar e um diploma.

A educação não-formal e a educação informal acontecem fora das escolas regulares. Maria da Glória Gohn (2005, p. 98) aborda quatro campos da educação não-formal: o primeiro envolve a aprendizagem política dos direitos dos cidadãos, ou seja, a conscientização dos indivíduos para a compreensão de seus interesses e do meio social e da natureza que o cerca, através da participação em atividades grupais. O segundo, a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades. O terceiro, a aprendizagem de práticas que capacitam as pessoas a se organizarem com objetivos comunitários. E o quarto envolve o aprendizado dos conteúdos da educação formal em ambientes diferenciados.

A educação informal envolve processos espontâneos e naturais. São experiências educacionais que vivenciamos no cotidiano desde os primeiros anos de vida. Acontece nas ruas em contato com as pessoas, nas igrejas, na família, em casa lendo livros, assistindo programas de TV. Segundo GOHN (2005, p. 100), a diferença entre educação não-formal e informal *“[...] é que na primeira existe a*

intencionalidade de dados sujeitos em criar ou buscar determinadas qualidades e/ou objetivos.”

Sendo assim, embora a capoeira através de sua história tenha um caráter pautado na informalidade, na oralidade, na tradição passada de mestre para aluno, nas atuais escolas de capoeira, o ensino de música se caracteriza como não-formal, pois está fora do ambiente das escolas regulares, mas existe uma organização, uma sistematização das aulas.

5.2 O ensino de música nas escolas de capoeira em São Luís

A capoeira, assim como todas as manifestações de origem africana, sempre esteve ligada à figura do mestre e seus ensinamentos através da tradição, da oralidade. Era um ensino-aprendizagem caracterizado pela informalidade, às vezes, em que o aluno seguia os conselhos do mestre e, através também da observação, ia descobrindo sozinho os segredos da capoeira.

Através dessa tradição africana, era levado em conta o tempo de cada um, e, sobre isso, Abib relata:

A pedagogia africana, que de certa forma influencia os processos de aprendizagem presentes no universo da capoeira angola, demonstra um profundo respeito pelo tempo de cada um, pela sua individualidade. A paciência, tanto do mestre, quanto do aprendiz, é uma qualidade que se torna essencial para que esse processo possa se desenvolver com a mesma naturalidade que uma planta é germinada, cresce e dá frutos (ABIB, 2004, p. 134).

Essa proximidade entre o mestre e o aprendiz, criava um afeto que se assemelhava à relação de um pai com seu filho, e foi acabando quando começaram a surgir as academias de capoeira, que visa o ensino mais sistemático, mais direcionado. Desse modo foram se formando as turmas de alunos, tornando o ensino coletivo e reduzindo o tempo para cada aprendiz.

Como não poderia ser diferente, o ensino de música na capoeira também está ligado à ancestralidade e tradição africana, sendo um meio para a transmissão dos ensinamentos do mestre e também um fim, quando o aprendiz canta e pega no instrumento. E esse aprendizado musical está intimamente ligado ao corpo. José

Nunes Fernandes diz que na capoeira “(...) *os domínios da expressão rítmica estão presentes da mesma forma, integrados*” (FERNANDES, 2004, p. 3). Por isso, é de suma importância essa integração do corpo com o gesto e a música. Ainda sobre isso, Lucas Ciavatta aborda essa integração como peça chave para a aquisição de habilidades e compreensões musicais. Assim ele relata: “[...] *entendemos que este processo não pode ser considerado isoladamente: ele deve ser visto dentro de processos mais amplos que relacionam o corpo a todo o desenvolvimento da percepção e da cognição*” (CIAVATTA, 2009, p. 33).

As três escolas de capoeira pesquisadas são: **Associação de Capoeira Arte e Vida**, **Centro Cultural Mestre Patinho** e **Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã**. Na primeira escola, de acordo com o contramestre Ari, é jogada a capoeira mista, Angola e Regional, e nas outras duas é jogada a *Capoeira Angola*. Foram entrevistados o Contramestre Ari, o Mestre Patinho e o Mestre Bamba. Por meio das entrevistas, foi possível obter dados sobre as aulas de musicalidade, sobre os toques, sobre a organização do grupo, sobre a roda e o canto.

A **Associação de Capoeira Arte e Vida** tem em média 45 alunos e está localizada no bairro Parque Timbira. A faixa etária dos alunos é de sete a sessenta anos, é livre, pessoas de qualquer idade podem entrar. A figura principal é o Contramestre Ari Leandro dos Santos Amaral, que tem 21 anos de capoeira, sendo quatro anos como contramestre. Além de ensinar capoeira, é pintor e comerciante.

O **Centro Cultural Mestre Patinho** atende alunos de diversas idades, em sua maioria, adultos. Mestre Patinho é licenciado em Educação Física e tem especialidade em ginástica olímpica, tendo sido técnico da seleção maranhense. Já praticou judô, balé clássico, jiu jitsu, boxe e caratê. Também é dançarino popular e ator. Ano que vem, completará cinquenta anos de capoeiragem, e é o mestre mais antigo em atividade no Maranhão.

A **Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã** atende principalmente crianças e adolescentes, mas também recebe alunos adultos. De acordo com o Mestre Bamba, a escola tem mais de 200 alunos entre crianças, adolescentes e adultos. Mestre Bamba, Kléber Humbelino Lopes Filho, começou na capoeira as 12 anos, mas como ele mesmo diz, seu casamento com ela só aconteceu há 15 anos, “[...] *aquele casamento de, assim de errar, cuidar, velar, não deixar faltar nunca. Então, há 15 anos que eu ensino, mas sem intervalo, todo dia,*

sem parar um dia.” Além disso, Bamba é reconhecido como mestre, pelo seu Mestre Patinho, há três anos. Atualmente ele está cursando Licenciatura em Educação Física.

Nas três escolas, é realizado o trabalho de cunho social, pois como já foi citado neste trabalho, a capoeira sempre esteve mais presente na periferia, onde as famílias são menos abastadas e as pessoas estão mais próximas do crime. Nesse sentido, essas escolas realizam um trabalho de resgate das crianças e dos adolescentes, visando dar possibilidades a eles, direito de escolher uma atividade lúdica, saudável, socializando-os.

Dos três entrevistados, apenas o Mestre Bamba faz uma divisão por faixa etária. A divisão é feita respeitando o desenvolvimento motor, afetivo e psicossocial, com turmas que vão de 06 a 10 anos, de 11 a 16 anos, e os adultos. Mestre Patinho e Contramestre Ari não fazem divisão por faixa etária, nem por nível.

Em relação aos auxiliares no trabalho de ensino, Contramestre Ari tem quatro professores e um instrutor que o ajudam com os trabalhos na escola. Mestre Patinho e Mestre Bamba também têm auxiliares nas aulas, mas eles consideram todos como auxiliares, todos ajudam, desde aquele que leva o lanche, o que varre o salão, até o que afina os instrumentos

A divisão dos trabalhos durante a semana é feita da seguinte forma. Na **Associação de Capoeira Arte e Vida**, as aulas são às terças e quintas das 19h às 21h, sendo uma hora de aula e uma hora de roda. As aulas voltadas só para a musicalidade geralmente são feitas na última quinta ou última terça-feira do mês.

No **Centro Cultural Mestre Patinho** as aulas são realizadas nas segundas, terças e quintas. Assim narra Mestre Patinho:

[...] na segunda-feira eu dou um exercício ligado aos fundamentos da capoeira, só fundamentos, até de certa forma vim descartando a educação física corporal, usando o próprio recurso da capoeira, chamado despertar o que tá dormindo, porque tem muita coisa dentro da gente que está adormecido, que a gente não sabe que tem, nem sabe da função que precisa pra acordar e ser mais feliz, ser mais saudável, e no segundo dia, na terça-feira, treinar pra jogar, na quinta-feira jogar pra treinar.

Na **Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã**, as aulas são de segunda a sexta, sendo a sexta reservada para a roda também. Nas aulas, primeiramente se faz uma leitura do caderno sobre *Capoeira Angola* organizado pelo Mestre Bamba, com textos dele e de vários autores. Em seguida, vem a parte da

história. Depois vem os ensinamentos dos movimentos e golpes. Primeiro cada um treina isoladamente o movimento, em seguida treinam em dupla e por último treinam numa pequena roda formada. Os últimos 30 minutos da aula são destinados somente à musicalidade.

Sobre a metodologia utilizada por cada um para passar os toques, o canto e a relação da música com a história e a tradição, constatou-se que a observação e a prática através da repetição é muito usada. O Contramestre Ari ensina através da repetição, demonstrando como se faz e em seguida os alunos reproduzem. Como ele mesmo fala: “[...] *you tem que aprender lá mesmo, nele mesmo, a gente dá só um pouco de incentivo, por exemplo, três em cima dois embaixo, o mais quem tem que aperfeiçoar é ele [...]*”. O material de música escrito utilizado por ele é relacionado apenas aos significados dos toques.

Mestre Patinho também ensina através da prática e da repetição, tendo elaborado uma forma escrita de se ler o ritmo a ser tocado, através de notação musical alternativa. A partir disso, transmite-se o que ele chama de andamentos, que são três: o primeiro andamento é a célula do ritmo de Angola, que é bem lento; o segundo andamento é a célula de São Bento Pequeno e o terceiro andamento, mais rápido, é a célula de São Bento Grande. Além disso, existe elemento que ele denomina de *sincronicidade*, que é a sincronia do corpo com os andamentos na hora do jogo.

Sua forma de ensino, de trabalho com os conhecimentos sobre os instrumentos, é bem peculiar. Para ele, o berimbau não deve ser um elemento de comercialização, mas de estudo. Por isso, ele ensina como fazer seu próprio berimbau, a relação que se deve ter de cuidado com o instrumento, para que não se transforme num objeto de decoração.

(...) uma pesquisa pra ele não ter esse instrumento como um acessório de decoração, que eu acho horrível, um acessório de decoração que você coloca ele na parede, deixa cheio de traça, não é tocado, não é prestigiado, então ele fazendo esse instrumento, ele vai ter zelo com ele, ele vai andar com ele, vai tocar com ele, vai aprender com ele (...)

Na ***Mandingueiros do Amanhã***, Mestre Bamba tem o auxílio do livreto organizado por ele. Nesse livreto, há um tópico escrito por ele sobre os toques de berimbau. Além dos conhecimentos sobre a história e o significado de cada instrumento, nesse tópico ele elaborou a notação para que seus alunos não esqueçam os toques. A notação possui três células que são: *Tichtich* que representa o som da batida duas

vezes da baqueta no arame com a pedra levemente encostada, fazendo o chamado som de lata; *TOM* representa o som da batida no arame sem a pedra encostada; e *TIM* representa o som da batida da baqueta no arame com a pedra firmemente encostada.

d) Samango

(tom-Tich tom tich tom tich tom tom tom tom tom)

Criação de Mestre Canjiquinha. É lutado de lado, tem a presença de poucos movimentos. Sua característica de manifestação é a chapa giratória, a chapa de lado, rasteira e vôo de morcego. O samango é um toque de capoeira onde a acústica da barriga é enfatizada. Era utilizado para mostrar que existia a aproximação de pessoas no local onde estava sendo executado e levava a velocidade das passadas, aumentando com a aproximação.

e) Iúna

(tom-tom-tom-tom-tom, tichtichtich, tomtomtomtomtom)

É usado apenas para o jogo dos mestres na Capoeira Angola. Neste toque, aluno não joga só bate palmas, jogam apenas os mestres. No toque de Iúna não há canto. É também um toque de homenagem, fúnebre, utilizado quando morre um capoeira.

f) Santa Maria

(tomtom, Tim, tichtich, tom, tich, tom, Tim,
tichtihc, tom, tom tim)

É o toque para anunciar jogo de navalha; os capoeiristas seguram cada um uma navalha na mão e jogam uma capoeira lenta e mandingada. Jogo preso com muitas fintadas, invertidas e muita malandragem

g) Apanha Laranja no chão Tico -Tico

(tom tom tom tom tom tom tom tom tom tom Tim)
Tim-timtim-timtimtimtim-timtim,tom

Toque para jogo de apresentação em que os capoeiristas apanham dinheiro no chão com a boca.

Em relação ao ensino-aprendizagem do canto, nas três escolas esse processo acontece de forma semelhante. Procura-se explicar o momento de cada tipo de canção na roda, em que ritmos cantá-las, e o significado das letras, pois elas, além de louvarem, orientam os jogadores na roda.

Como vimos, para realizar todo esse processo de ensino-aprendizagem da música na capoeira, é preciso ter muitos conhecimentos sobre diversos aspectos, desde a vida dos escravos no período colonial até os significados específicos das letras das canções. Por isso, o mestre ou contramestre realiza um trabalho de regente, pois além de ensinar como se toca, precisa estar atento a todos os alunos tanto nas aulas quanto na roda, chamando atenção de todos para a manutenção da energia, realizando as chamadas e as entradas dos instrumentos e dos jogadores, além de cantar para o jogo da roda.

6 CONCLUSÃO

No presente trabalho, evidenciamos o caráter informal da capoeira no tempo da escravidão, com grande influência da ancestralidade africana no seu aprendizado, na relação do mestre com o aprendiz, que se realizava às vezes fora dos olhos da sociedade, devido à perseguição das forças policiais.

No século XX, a capoeira foi ganhando certa sistematização, devido às contribuições do Mestre Bimba e de Mestre Pastinha, que tinham a intenção de livrar a capoeira do seu passado violento e sofrido, para elevá-la a um patamar que fosse aceito pela sociedade.

Devido a essa sistematização, a capoeira ganhou uma carga muito grande de conhecimentos da educação física, o que ficou muito claro no Maranhão, com o crescimento da prática com o Mestre Sapo. No entanto, seus conhecimentos da tradição africana, da religiosidade, da ritualística não foram perdidos.

Na pesquisa feita, os dados obtidos esclarecem que o ensino de música na capoeira tem suas bases na prática da imitação, da reprodução dos toques através da demonstração do mestre. E, também, na memorização das letras e melodias, ouvindo o mestre cantar. Apesar disso, utiliza-se material escrito como auxílio para os alunos. Nesse material, consta a história dos instrumentos, o significado das letras, os tipos de cânticos, e notação musical alternativa para os toques de berimbau.

Esperamos ter contribuído com este trabalho para o enriquecimento dos leitores, no que diz respeito às informações aqui elaboradas, cientes de que ele trouxe, também, grandes ganhos para nós. Cabe ressaltar que esta pesquisa não tem intenção de esgotar os conhecimentos acerca da música e seu ensino-aprendizagem na capoeira maranhense, pois é um campo que ainda carece de muitos estudos.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda**. Tese de doutorado. Unicamp: Campinas, 2004.

ADORNO, Camille. **A Arte da Capoeira**. Camille Adorno: Goiânia, (?).

AMARAL, Rita. SILVA, Vagner Gonçalves da. **Religiões Afro-Brasileiras e Cultura Nacional: uma etnografia em hipermídia**. In: Revista Pós Ciências Sociais. São Luís, 2006.

BARÃO, Adriana de Carvalho. **A Performance Ritual da “Roda de Capoeira”**. Dissertação de Mestrado. Unicamp: Campinas, 1999.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras**. In: *Luso-Brazilian Review*. University of Wisconsin: Madison, 2005.

BOLA SETE, Mestre. **A Capoeira Angola na Bahia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: um passo sobre as bases de ritmo e som**. Rio de Janeiro: L.Ciavatta, 2009.

DECANIO FILHO, Angelo A. **A Herança de Mestre Bimba**. Filosofia e Lógica Africanas da Capoeira. Salvador, 1997.

FERNANDES, José Nunes. **Aprendizagem da música na Roda de Capoeira**. In: Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Educação Musical. Rio de Janeiro, 2004.

FUNDAMENTOS – Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã. Mestre Bamba (Org.). São Luís, 2010.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor**. São Paulo: Cortez, 2005.

INVENTÁRIO para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil. IPHAN. Brasília, 2007.

LIMA, Mano. **Dicionário de Capoeira**. Brasília: Conhecimento Editora, 2007.

MARTINS, Nelson Brito. **Uma análise das contribuições de Mestre Sapo para a capoeira em São Luís**. 58f. Monografia (Graduação em Educação Física) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA, 2005.

MATTEZ, Eduardo Corrêa. **Estudo sobre o Ensino da Capoeira**. Monografia. Unicamp: Campinas, 2007.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2008.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola**. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Salvador, 1988.

PADILHA, Paulo Roberto. **Educar em todos os cantos**. São Paulo: Cortez, 2007.

PEREIRA, Roberto Augusto A. **O Mestre Sapo, A passagem do Quarteto Aberrê por São Luís e a (Des)Construção do “Mito” da “reaparição” da capoeira no Maranhão dos anos 60**. In: Recorde: Revista de História do Esporte. Vol. 3, n. 1. Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Roberto Augusto A. **Roda de Rua: memórias da capoeira do Maranhão da década de 70 do século XX**. São Luís: EDUFMA, 2009.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da Cultura Afro-Brasileira: A Formação Histórica da Capoeira Contemporânea 1890-1950**. Tese de Doutorado. Unicamp: Campinas, 2001.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Capoeira Escrava no Rio de Janeiro – 1808-1850**. Tese de Doutorado. Unicamp: Campinas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

.

APÊNDICES

APÊNDICE A: Entrevistas

ENTREVISTA CONTRA MESTRE ARI

Teu nome completo:

Ari Leandro dos Santos Amaral

Profissão:

Eu, hoje eu sou faz como o outro multifuncional, eu sou pintor, sou professor de capoeira e tenho um comércio de material de construção

Aqui na roda tu tem algum nome?

Assim apelido? Eu nunca aderi ao apelido, eu acredito o seguinte que cada um se denomina pelo seu nome, ou seja, se ele quiser ter apelido é pela vontade dele, agora tem grupos ai fora que cada um tem apelido dentro da capoeira, o nome e tem o apelido, eu é que sou adepto ao que eles decidirem pra mim tá bom

Quanto tempo tu tem de capoeira?

21 anos, estou prestes há completar 22 anos agora

Há quanto tempo tu é contramestre?

Há 4 anos já

E o nome da escola de capoeira?

Começou como Grupo de Capoeira Arte e Vida, hoje é Associação de Capoeira Arte e Vida.

Qual é o público atendido pelo grupo?

Pelos sete anos de existência, porque agente tem uma faixa etária de sete anos a sessenta, setenta de acordo com cada um que quiser participar. Em média eu tive aluno já de quarenta e cinco anos, né? O mais velho que eu tive tinha quarenta e cinco anos, e o mais novo que eu tive foi três anos. O grupo em si, hoje já atendeu nesta área do pólo Coroadinho mais de quinhentas pessoas, que entra, sai, aí vai ficando sempre aquela da peneira, aqueles que gostam mesmo, né? E hoje estão chegando a cada (...), se tira até por aquelas cordas amarelas ali, eu já tenho 36 desses de corda amarela, e é pra chegar naquela cota ali tem que ter no mínimo seis, sete anos de capoeira.

E qual é o número de alunos atual?

Atual, hoje, tem mesmo uma faixa de quarenta e cinco alunos, que freqüentam mesmo, com faltas ou não. É tem também aqui até pai de família, tem uns que estudam à noite, aquele lá é pai de família também, aquele lá que é professor é resistente na capoeira, já sofreu três crises de derrame, ela era maior que (...), era fortão mesmo, ficou só o osso, ficou mesmo magrinho mesmo que até hoje é (...), e ele se desmotivou, era só comer no hospital que ele dava crise, estava desistindo de viver, hoje ela deixou uma seqüela no braço dele direito, mas hoje ele vem fazer umas terapias, vem participando da capoeira de novo, então ele já está movendo, não tem ainda aquela força que ele tinha, mas já está movendo e pegando o corpo dele de novo, já subiu bem uns vinte quilos a mais que ele perdeu.

Tu consideras isso aí como um trabalho social, como é que tu considera isso?

O trabalho que eu desenvolvo aqui é sócio-educativo, ou seja, ele pra mim, o que eu tento passar pra eles é como se fosse uma maneira de resgate, o que seria o resgate aqui, porque se não existisse essas pequenas pessoas que criam um trabalho próprio eu como capoeira, a igreja como grupo de jovem, a escola como as atividades que vem da escola, praticamente os meninos de hoje estariam perdidos, agente faz o mínimo pra que agente resgate, aliás, agente faz o máximo pra resgatar a auto-estima daquelas pessoas que já estão até mesmo passando pro outro mundo, né? Hoje, o trabalho que eu tenho tem exemplos disso que eu venho desenvolvendo, que ocupando o espaço deles o horário da noite e a escola ocupando o horário da tarde, sem dúvida eles não vão ter tempo pra tá na marginalidade, ou seja, seriam um futuro cidadão, então esse é o trabalho que eu faço de resgate.

E como é que é feita a divisão dos trabalhos aqui, por semana, de aula?

Eu faço o seguinte, eu dou uma hora de aula e uma hora de roda, na escola ali são quatro horas, três de aula e uma de roda, mas lá é durante o dia, sábado e domingo de oito as doze, então tem um horário maior mais alongado, aqui o máximo é nove horas, até mesmo porque não pode extrapolar muito não.

E em relação à música, qual o tempo que tu destina durante a semana, como é trabalhada...

A música aqui dentro da capoeira, porque um cada tipo de música tem uma história a ser contada, por exemplo, a ladainha né? quando ele canta uma ladainha é homenageando alguém ou louvando a Deus, ele canta a ladainha todinha mas no final ele diz viva meu Deus. Aí o que acontece, tem as chula, tem as quadra, tem os corrido. Geralmente o capoeirista quando faz uma música ele tem sempre um significado, por exemplo, ele tem uma paixão desenganada ou uma paixão ardente, como ainda agora eu cantei um que ele relaciona a uma morena né? que ele fez uma canção e assim por diante.

Em relação aos trabalhos realizados, tu tens auxiliares, quantos são?

Oh, hoje na verdade da história como é dita, corro só, né? vem correndo só, mas dentro do grupo hoje já temos pessoas que já correm junto comigo, como hoje já tem quatro professores, já tem um instrutor, e tem outros pais de família que também colaboram com o grupo, então só vem a crescer, a somar no crescimento a cada dia.

Como é que tu vê essa relação da energia, no caso o axé da roda, como é que você vê a relação entre essa energia com a capoeira e com a musicalidade?

Começa tudo... tudo começa o seguinte, você observa que quando começou aqui na angola estava um pouquinho parada, porque até mesmo eles largam de cantar pra observar. No início todo mundo canta, depois que começa a roda eles largam de cantar pra observar, então a energia dali já está fraca, mas depois quando volta todo mundo a cantar, a energia cresce, o jogo melhora, a pessoa desenvolve mais o jogo, se anima, então eu vejo a energia dentro da roda isso, quando todos colaboram cântico e o ritmo, somado com o jogo.

Como é que tu elabora a forma de passar os toques, a diferença entre os toques...

Eu sempre aprendi com o meu Mestre de capoeira, e hoje é o seguinte agente tem que aprender um pouquinho de tudo, ou seja, do que é bom e agente aprende pra um dia servir pra alguma coisa, mas não que agente deva usar. É... o berimbau tem inúmeros toques, hoje eu sei uma faixa de uns catorze, sendo que usei hoje só dois na roda, se você observou usei só dois, só angola e São Bento Grande tem grupos que usa até cinco toques numa só roda, tem deles que também só usa um. Eu passo pra eles da maneira que eu aprendi, eu passo angola, aí nós vamos seguindo também, todo mundo é livre pra dominar o instrumento sendo que tem grupo que o aluno não tem graduação, não pega o gunga, eu já acho um pouquinho de absurdo de alguém que contesta, porque o seguinte agente não nasce sabendo, então agente tem que aprender, então pra aprender tem que encarar lá, certo se for uma roda de apresentação, uma roda onde mesmo um público tiver, é claro que você não vai deixar uma bateria falhar, você tem que pegar realmente as pessoas que sabem tocar, que sabem dominar aquele instrumento, então eu passo pra eles eu passo do agogô ao berimbau e dou livre acesso pra eles, pode ver que hoje apesar de ser roda, é treino, e se eles não aprenderem aqui em outro lugar não vão aprender.

Quanto ao aspecto simbólico, o que tu ensina acerca de cada instrumento, dos movimentos essenciais da capoeira em relação à tradição mesmo, da história...

Dentro da capoeira a tradição... por exemplo, da capoeira angola nós temos os rituais que não foram feitos aí, no caso as chamadas, temos aí proteção que nós pedimos no pé do berimbau, cada um tem a sua maneira de pedir, eu peço à Deus, o outro já pede ao santo dele, outro já pede a outra pessoa, a maneira de se benzer,

na hora de entrar e de sair, como se comportar à roda, como sair da roda também, como iniciar, como encerrar, eu tento passar pra eles, essas são as tradições dentro da capoeira, tanto na regional como na angola

E isso é feito, não tem um momento um momento certo pra passar a tradição, as histórias...

Nós temos sempre o seguinte, porque de acordo com o tempo como é curto, aqui na igreja, por exemplo, agente deixa às vezes pro ultimo domingo, ultimo dia do mês, por exemplo, ultima quinta ou a ultima terça que cai ao final do mês, então agente já passa a treinar ali a musicalidade né? Agente já não treina os golpes, agente vai só pra musicalidade, justamente é dominar o instrumento e o cântico, sendo que não tem nenhum Luciano Pavarotti, bom de gogó como diz a história, mas eles são obrigados a cantar dentro da capoeira porque se não cantar a roda é morta

Agora tu falou do canto, como é feito esse trabalho do canto, passar a letra, a melodia...

Hoje, eu nunca compus nenhuma musica, por exemplo, como eu acabei de dizer que eu queria mesmo era ser capoeirista (...) mas eu fui obrigado de acordo quando agente vai pegando a corda a começar ensinar, então eu peguei a amarela, o Mestre começou a me botar a puxar, aí peguei a amarela, na azul, eu fui obrigado, porque pra gente chegar a mestre tem que chegar por aí, então o que eu faço o cântico é da mesma forma né? agente começa a cantar acanhado mesmo, pra não errar a música, mas é a maneira que agente acha que tá certo, acha uma maneira de se expressar, o cântico hoje dentro da capoeira é uma maneira de se expressar, de dizer o que sente ou o que está sentindo. Meu Mestre hoje tem uma faixa de trezentos e cinquenta letras, nunca gravou nenhuma, a voz dele é pior que a minha, cantando aí é pior do que a minha, tem outros que tem músicas gravadas e que a voz dele é legal, mas ele já atravessa, se a bateria está tocando pra cá ele está cantando pra lá, a voz muito boa, a letra muito boa, mas ele é que atravessa, canta de uma maneira que agente escuta mesmo forçado...

Como é que tu vê essa relação da música enquanto o jogo de roda, o que está acontecendo na roda, o que está sendo cantado, como é que tu vê essa relação?

Tem músicas que vem pra mexer, ou seja, tem músicas que falam a contradição, por exemplo: Me põe no chão que eu quero ver caboco, e me põe no chão que eu quero ver sinhá, ele conta de um cara que ele quer agarrar dentro da roda que se escondeu com medo dele, então ele diz assim: “o caboco tava assustado tá com medo de apanhar, tá se escondendo na roda mas não vai me escapar”, quer dizer ele já está cortando aqui, na hora lá cântico, o cara está escutando dentro da roda, ele está jogando ele já está sabendo que o cara cantou pra ele, tipo a richa né? a richa que um tem com o outro, quando ele cantou, ele tá lá, quando entrar na roda ele já sabe que ele vai pegar ele, pelo ritmo que ele cantou aqui. Como tem aquele

assim: “escorregar não é cair, é o jeito que o corpo dá” às vezes quando está jogando de repente ele cai, agente tem uma maneira de achar que capoeirista não cai, escorrega, então são coisas que são passadas que a própria música diz, eles também contam dentro da música o que eles vão fazer né? É se a pessoa não estiver atento mesmo, ele vai apanhar, como as músicas de incentivo pra brigar: “olha o quebra gereba, quebra se quebrar tudo hoje amanhã nada quebra”, quando ele canta isso aí já é pra quebrar, são as músicas de impacto mesmo;

Agente falou da energia e tal, nesse contexto qual é o significado da roda e qual é o significado das palmas pra ti?

Da roda de capoeira? O significado da roda e das palmas?

Nesse contexto da energia...

Não, porque a roda, a energia é passada dentro da roda quando é a união dessas duas partes, ou seja, a roda é formada, as palmas e o coro bem respondido, aí passa energia pra tudo pra todo mundo, entendeu? Se tiver só a roda formada e não tiver as palmas e ninguém tiver cantando, a roda pode estar bonita do jeito que for o pessoal vão dizer “ixi! aquilo ali tá muito aziado”, pode não ter ninguém jogando, mas tem todo batendo as palmas, cantando nego diz “aquilo ali tá pegado, aqui ali tá bom”.

Tu utiliza algum material escrito pra aprendizado dos toques, da musicalidade, dos cânticos?

De toque do berimbau agente só dá só, de escrito nós damos é só significados, toques, significado, isso escrito, agora a prática ele tem que aprender mesmo ali, no violão tem a partitura no berimbau não tem, você tem que aprender lá mesmo, nele mesmo, agente dá só um pouco de incentivo, por exemplo, três em cima dois em baixo, o mais quem tem que aperfeiçoar é ele, já em qualquer outro instrumento tem a partitura você vai seguindo mesmo as... como é que eles chamam? As notas, isso tem as notas, no berimbau não tem nota, a diferença é essa, a pratica toca o berimbau e ele pega um e vai tentar acompanhar.

Tem algum momento específico destinado ao ensino dos fundamentos da capoeira? Como isso é realizado? Pra falar da história, da escravidão das lendas...

O fundamento vem de vestimenta à roda, a roda formada, as palmas, tudo isso faz parte do fundamento. Agente fala justamente nessa época de avaliação, tem as provas escritas e também tem as práticas né? e agente tem que passar, porque se a pessoa não sabe sobre fundamentos, ela não vai saber se comportar dentro de uma roda de capoeira, não vai saber se comportar em lugar nenhum, então agente passa, geralmente como agente não pode falar tudo isso de uma vez dentro da capoeira, nós tem que ter uma data, então a data que agente escolhe é perto do batizado, quando tem a avaliação dele, aí agente vai reportando algumas vezes.

Voltando um pouco pra essa parte de didática, tu não faz uma divisão por faixa etária não?

Não, o grupo por aí, todos os outros grupos eles tem uma faixa etária de sete anos a dez, de doze a quinze, de dezoito a quanto tiver, eu acredito os meus aqui, o seguinte eu pego os meus, eu coloco a criança de sete pra jogar com um de trinta, porque essa criança nunca vai ter medo daquele adulto e nem aquele adulto medo dessa criança, o adulto vai prestar atenção pra não machucar essa criança, e a criança vai perder o medo de um dia entrar numa roda com qualquer um outro, porque se ele ficar só com outras crianças ele quando entrar um adulto ele sai da roda, é tanto que esses meninozinho aí não querem jogar com meninos do tamanho deles, querem jogar sempre com os maiores

Tu vê algum comportamento assim perante a música mesmo, qual o comportamento que tu diferente dos teus alunos perante a música mesmo?

O comportamento... é porque tem sempre uma música que marca né? Quando tem uma musica que marca todos respondem, todos colaboram, e pega o gosto do povo até quando não canta aquela música você vê que eles não tão animados, mas quando você canta aquela música que pegou o gosto deles, aí você vê a mudança logo, é gente querendo jogar, é gente respondendo mesmo, dando sua energia o máximo.

Quais os motivos que as pessoas procuram a capoeira?

É... a capoeira hoje eles procuram o seguinte, porque a capoeira é a única arte marcial que mexe com o corpo inteiro, corpo e mente né? Sendo que em termos de a ginga você já movimentar inúmeros músculos, qualquer golpe na capoeira você movimentar tudo desde a forma de pensar, a forma de agir, e tem lutas que não, que não tem aquele sucesso como na capoeira, e também a capoeira é um pouquinho mais difícil

A última é sobre o que agente estava falando no começo antes da aula, os critérios utilizados para se tornar mestre, para ir passando de grau...

O mestre de capoeira hoje ele tem que ter no mínimo 21 anos de prática de capoeira, pra ser mestre de capoeira, menos disso ele não é mestre de capoeira e hoje existem pessoas que querem se tornar mestres da noite pro dia, ou seja, eu tenho aqui exemplo de alunos que querem pegar graduação, que eu sei que ele não tem capacidade pra pegar graduação. Então eu friso muito se ele tem que ir na linha ele tem que ir até o final, como eu fui, eu peguei a primeira e estou chegando na última, ele não entra hoje e já quer pegar na última que ninguém começa dessa forma, tem que conquistar, tem que passar todo aquele aprendizado pra chegar lá, eu vejo pessoas que chegam aqui no grupo e pegam uma corda sai no meio e já vai pra outro e pega outra corda, aí já vai pra outro e quando dá de cara comigo já é professor, tem até músicas que falam sobre isso “capoeira pula moita”, pula de

grupo em grupo querendo ser professor, o Mestre Barrão de Recife canta essa música, falando sobre isso justamente, onde ele quer alcançar o mestre mas não quer ter o tempo, ou seja, não quer que a capoeira reconheça ele né? Ele que está indo no avanço, ou chega até mesmo não vai nem no colégio e compra logo diploma, aí aconteceu e por aí vai. Eu um dia chego lá, já era pra ser mestre, mas eu estou todo paciente daqui a dez anos quem sabe eu não estou lá?

Como é que tu vê a figura do mestre, como é que tu simboliza a figura do mestre?

Dentro da capoeira?

É!

É o espelho, qual espelho? Se o Mestre dentro da capoeira ele passa coisas boas, você aprende coisas boas, se ele passa coisas ruins você vai aprender coisas ruins. Eu não vou citar o nome de um, mas eu vou dar um exemplo, tem um Mestre aqui de tal grupo assim assim, ele usa drogas então todos os alunos deles usam drogas também, entendeu? O aluno fez o que? Se espelhou nele, e muitos entram no grupo já é pra usar a droga. Eu bebo minha cerveja como diz a história, mas não mando um aluno meu beber, eu bebo num dia de domingo que eu to de folga, de meio dia à tarde, que domingo de manhã ainda dou aula de capoeira pra eles, mas não venho bêbado, mas se eu chegasse bêbado todo dia a primeira coisa que vinha na cara deles era “lá vem o cachaceiro, lá vem o pinguço”, aí o outro já diz assim “se ele bebe porque eu que não vou beber também, se ele fuma porque eu não vou fumar”. Então o espelho vem aí, o aluno se espelha no mestre, ele tenta superar o mestre dele, quando ele presta ou quando ele é bem treinado, a tendência dele é superar o mestre dele, seja de golpe, seja de pessoa mesmo, ele supera, tem alunos aqui que chega pra mim assim mesmo “eu quero aprender a dar mortal”, porque ele me vê pulando, aí o outro diz assim “eu quero girar na cabeça”, porque me vê girar, então é onde ele se espelha, então aí eu perguntei pra ele “vem cá tu sabe voar?”, ele disse “não”, pois é “tu não aprendeu nem voar, tu que aprender pular?”, o cara entra hoje e já quer pular, não é assim agente tem que ir todo um treinamento até chegar lá, “um dia você vai ser melhor do que eu”, “se hoje eu te ensino a dar um pulo, amanhã tu vai dar dois pulos” e vai dizer “olha eu aprendi e faço mais do que o senhor” “legal”. Então o Mestre é um espelho dentro do grupo, também quando não presta a história vai longe, bem longe mesmo...

ENTREVISTA COM MESTRE PATINHO

Nome completo:

Eu nasci, mestre Patinho nasceu Antonio José da Conceição Ramos

Profissão:

Eu sou formado em Educação Física licenciatura, tenho especialidade em ginástica olímpica masculina e feminina, né? Exerci minha vida quase inteira como arte-educador na área do corpo, né? E tenho, fiz quinze anos na ginástica olímpica como atleta, depois como técnico da seleção maranhense, fiz dez anos de judô, oito anos de balé clássico, oito anos estudando a educação física mesmo, né? E quatro anos de jiu jitsu, dois anos de boxe, nove anos de caratê, cinquenta anos de capoeira que eu vou fazer ano que vem, né? Dançarino popular também, danças populares, sonoplasta, sou ator, né? E vim de uma aborrecência muito difícil, então pra ti entender mais essa questão tem que ter o portfólio...

Nome da escola de capoeira:

Bem eu fundei a primeira escola de capoeira do mundo, né? Que a capoeira tava na academia e eu sempre me senti, insaciei com essa questão da academia porque eu já sentia ser restrito só a questão do corpo, né? então eu fui, fundei a primeira escola do mundo da capoeiragem, inclusive é o segundo grupo de capoeira angola registrado no mundo, né? Que o primeiro é o GECAP, é dirigido pelo mestre Moraes que é da Bahia, mas o GECAP foi fundado no Rio de Janeiro, e hoje em dia em Salvador, aonde o coordenador e diretor é o mestre Moraes, que é uma pessoa muita querida e desenvolto também nessa questão da musicalidade, né? e dos fundamentos da capoeiragem, e a escola de capoeira angola que eu criei no LABORARTE, que é o segundo grupo de capoeira angola registrado no mundo, mais antigos. E a primeira como escola, porque escola? Porque agente não só trabalha a questão do corpo, agente trabalha a história, a geografia, essa questão da musicalidade, né? a pesquisa e tal, e no intuito de formar pessoas com capacidade pra trabalhar com a capoeira como a educação escolar

E a escola funciona aqui?

Não a escola funciona no Laborarte, nós temos nove pontos, pra você entender melhor nós temos aqui a nossa árvore genealógica, seria legal que eu te respondas as perguntas mas que você também tirasse fotos, olha aqui está a minha trajetória, a raiz vem ser onde eu comecei, quem foram meus netos e tal... e aqui nos temos aqui a Escola de Capoeira do Laborarte e hoje eu estou aqui no Centro Cultural Mestre Patinho, então quem são as pessoas que estudam no centro cultural, quem está dando aula, quem são os alunos formados, que aqui é sobre a minha trajetória, né? É a árvore genealógica dos nossos trabalhos, hoje aqui nós somos sabe quantas escolas no Maranhão? somos nove escolas no Maranhão regidas pela escola do Laborarte...

Aqui é Bamba?

Aqui é Bamba, é o Mandingueiros, né? Aí você vai ver aqui Mandingueiros do Amanhã quem é, Escola do Laborarte quem é? Nelsinho, e todos eles vão passando, Escola Criação quem é o cara? Mestre Serginho, né? Aí aqui, Centro Matroá? Marco Aurélio e contra-mestre Júnior, então assim tu vai vendo aonde agente tá aqui no Maranhão, e lá fora uma mestra Elma que trabalha em Brasília, Florianópolis e Rio Grande do Sul, né? e também a galera nossa que está dando aula lá fora como o Bruno Barata que está no Rio de Janeiro, que está trabalhando com a capoeira, aí tem uma galera da gente que tá trabalhando aí, e agente que mora em São Luís, que vai nos Estados Unidos e volta, em Portugal e volta, mas não fazemos questão de estarmos lá, porque o importante é que agente estude a capoeira no Brasil pra entender o que é jogar capoeira, pra depois ir lá fora fazer uma oficina porque vai ser difícil pra ver o que vai ser mal empregado lá fora.

Qual é o público atendido?

Bem na minha versão, até porque eu tenho uma sacação de que a capoeira é uma arte cultural desportiva hoje que tá no mundo aí, né? então em cento e cinquenta países, então é muito né? e a capoeira era a única essência de corporal e educacional que a comunidade tinha acesso sem ônus e hoje é muito caro pra se fazer capoeira, e meu trabalho é o trabalho com a questão da educação inclusiva, né? não só como a questão do mongolóide, especial, como nós temos lá o Bamba você vê, tem os meninos, eu aqui infelizmente ainda não tenho condição de atender essa demanda, mas assim há muitos anos que a galera vai pra rua aí fazer besteira, se distanciam da leitura escolar, então eu acho muito importante meu trabalho é muito voltado pra isso, pela questão do social, agora eu tenho que me sustentar, eu tenho alguns padrinhos, esses padrinhos são meus companheiros de estudo, são aquelas pessoas que pagam cinquenta reais que é barato, né? Meu trabalho é um dos trabalhos mais baratos que existem nesse país porque se você vai no Rio, São Paulo é cento e cinquenta é duzentos reais uma mensalidade de capoeira, e aqui quem pode pagar paga cinquenta reais, e quem já passou da aborrecência e não tem condições de pagar, eu faço a permuta, chega mais cedo e dá uma varrida na sala, tem uma hora que eu chamo a atenção dos alunos para afinar os instrumentos, porque as pessoas acham que os instrumentos da capoeira não tem afinação, está entendendo, então essa coisa toda que agente faz questão de ser diferente mesmo, de respeitar as diferenças, pra poder entender melhor a diversidade.

Como é que feita a divisão dos trabalhos no ensino da capoeira?

É muito interessante a tua pergunta, até porque eu não vejo essa questão da musicalidade dentro da sala de aula na hora do ensinamento, eu vejo mais as pessoas fazendo seqüência e tal, eu não me importo muito com essa questão de seqüência, apesar de respeitar muito a luta regional baiana que Bimba criou, que não é a capoeira regional, a capoeira que se chama a capoeira regional é a capoeira pós-moderna, então eu respeito muito essa questão, mas aqui eu tenho uma forma

metodológica que eu acho que é a única parte que eu tenho a contribuir pra a capoeira, até porque eu nunca ousei criar nenhum fundamento, inventar nada no mundo da capoeira, a não ser o que me dá direito de fazer uma construção de uma ladainha que é minha, um corrido meu, uma chula, uma quadra, tá entendendo? minha, que eu faço questão de que as pessoas percebam que agente não tem que ficar no tin tin tin don don don da capoeiragem antiga, a musicalidade da capoeira é muito imensa como o jogar da capoeira é muito imenso, como diversos números, você a formata e consegue registrar infinitas numeralidades, em questão de quantidade, a capoeira através de seus fundamentos ela consegue fazer a leitura de inúmeras necessidades, que cabe entender pra que significa cada um dos fundamentos, a família que cada um tem, a forma como se relaciona, que quando isso bem inserido, que é aquela inteligência sacou, leu, inseriu, aí vira sabedoria, aí fica o jeito e a hora a seu mercê, de acordo com a necessidade de cada um. Assim eu acho muito legal que agente tenha essa consciência do social com a capoeira que ela é muito importante.

Em relação à musica, tens em média o tempo destinado à musicalidade durante a semana?

Eu tenho, por exemplo, assim, dentro da minha aula eu tenho um processo, na segunda, terça e quinta que eu costumo dar aula, nos demais horários eu vou no Laborarte, eu vou no Maré de Chão, no Matroá, eu vou no Brinquedo de Angola, entendeu? então eu faço assim, na segunda-feira eu dou um exercício ligado aos fundamentos da capoeira, só fundamentos, até de certa forma vim descartando a educação física corporal, usando o próprio recurso da capoeira, chamado despertar o que tá dormindo, porque tem muita coisa dentro da gente que está adormecido, que agente não sabe que tem, nem sabe da função que precisa pra acordar e ser mais feliz, ser mais saudável, e no segundo dia na terça-feira treinar pra jogar, na quinta-feira jogar pra treinar. Então, sempre que eu estou no treinar pra jogar, sem instrumento nenhum, o corpo como instrumento e o cântico: “oh nêga! que vende aí? que vende aí?”, gingando, jogando de três, no médio plano, no rasteiro plano, no jogo de dentro, no jogo de fora, cantando inclusive pra facilitar o momento que ele for, porque é o seguinte, no meu ritual de jogo, saiu do jogo foi pro instrumento, não tá com o instrumento na orquestração, não tá tocando instrumento, tá ao redor da roda, tá fazendo o coro, porque isso te mantém aquecido, te mantém, facilita quando você for tocar cantando, porque é um terror quando a agente se desgarrar, a pessoa que toca muito bem o instrumento, mas já viu aquela pessoa que não sabe tocar o instrumento sem estar com a partitura na frente? né? mas na capoeira não tem partitura, mas tem a simbologia que eu fiz que um tempo eu vou te mostrar como foi que eu fiz, que é pra exatamente contribuir nessa questão, eu posso te mostrar no toque que eu tenho aqui, que é uma coisa que ainda não está registrado mas agente já estuda isso aqui, já pratica isso aqui, né? Dentro do meu grupo, e eu vejo assim muito pouco novos tocadores, tem poucos instrumentos, as pessoas não lida mais com essa questão e o cd e a fita cassete evitou que muita gente desenvolvesse

essa questão porque ficou bebendo do cassete e na aula só o instrumental, eu aqui por exemplo não joga ninguém, não joga capoeira aqui se não tiver tocando, se não estiver fazendo o canto, que é pra exatamente manter o equilíbrio do instrumental, o corpo e o canto.

Em relação ao auxiliares nos seus trabalhos, você tem?

Ah, eu tenho, tenho vários, todos são os auxiliares, só de citar uns auxiliares, porque há um revezamento do instrumental, por exemplo, assim tem alunos meus que estão restritos ao gunga, quando não sou eu é um aluno que tá bem desenvolvido, que está estudando pra se tornar professor, aí ele vem pra cá pra aprender regência, que hoje não é separado do mestre de capoeira, o mestre de capoeira ele também é um mestre de regência, ele tem que saber da musicalidade, ele tem que saber do ritual, ele tem que saber como se formata esse item de suma importância, pra que o jogo continue sendo o jogo.

Como é que você vê essa relação entre a energia com a capoeira e com a música?

Bem, é peculiar do jogo da capoeira essa unção divina, na verdade isso é uma unção é uma massagem através do solfejo, do seu próprio solfejo, suas nuances, por exemplo, você canta uma ladainha “Riachão tava cantando olha ai meu Deus”, você fala de Riachão você vê ele que é o guerreiro, né? “Riachão tava cantando olha ai meu Deus, na ilha de Upaon Açu, quando apareceu um negro, quando apareceu um negro olha ai meu Deus da espécie de urubu, vestia calça de couro, camisa couro cru, tinha um olho encarnado, ai ai ai outro bastante amarelo, tinha o beço virado, olha ai meu Deus, igual a sola de um chinelo, veio convidar Riachão olha ai meu Deus para vir cantar martelo, para vir cantar martelo com negro desconhecido, ele pode ser escravo olha ai meu Deus e tá por aqui fingido, ê viva meu Deus!”, aí isso é uma louvação, aí isso tem que ter unção, essa unção é uma energia dessa que você tá falando, essa energia ela tem que contagiar o círculo da roda, pra poder enaltecer os jogos e até proteger pra que agente, jogador, os jogadores não se machuquem, né? que tenham o instinto deles consciente, e eu vejo muito o capoeira hoje mais moderno aí, com o espírito inconsciente fazendo coisas sem saber, que um calcanhar do malá, é afundamento do malá, uma rasteira sem ser ritmada, vai machucar um, vai bater num, vai fazer um acidente.

A forma que você elabora a forma de passar os toques e as diferenças entre eles...

Bem, isso é muito na prática, primeiro que eu não comercializo o berimbau, o berimbau é uma pesquisa do aluno, o berimbau pra mim não é um elemento de comercialização, e sim de estudo, então como você tem seu livro de inglês, você tem seu livro de português, seu livro pra ajudar na tua escola, na capoeira você tem que ter seu instrumental, então seu berimbau, eu digo olha o berimbau é feito do arco de biriba e tal, que nos vamos ao mato numa certa data buscar, inclusive fazer

o remanejo dessa essência, pra poder agente uma horas dessas se surpreender, já tem um arco de berimbau feito de fibra de vidro e uma cabeça feita de recipiente de manteiga, tu tá entendendo? Então é fazer o próprio aluno fazer o instrumento dele, começa a tocar, e mostrar pra ele como é que corta a caixa acústica do jeito que é, o tamanho da abertura da boca que vai fazer a acústica sonora na barriga, enfim... tocar com a pedra que é uma pedra de seixo, então uma pesquisa pra ele não ter esse instrumento como um acessório de decoração, que eu acho horrível, um acessório de decoração que você coloca ele na parede, deixa cheio de traça, não é tocado, não é prestigiado, então ele fazendo esse instrumento, ele vai ter zelo com ele, ele vai andar com ele, vai tocar com ele, vai aprender com ele, eu tenho instrumento aqui cara que tem trinta anos comigo, que me acompanha, eu to com cinqüenta anos que estudo capoeira, infelizmente alguns instrumentos eles caem e quebram, eu to com minha viola aqui a trinta anos toda arrebetadinha mas ela vai viajar comigo, sabe ela tem um som especial, eu queria ter assim um tempo contigo pra poder mostrar isso na prática, colocar a galera pra sentar, tocar, cantar, tá entendendo? e no dia da sua apresentação agente combinar, agente pode levar uma bateria só pra fazer o canto, não é pra ter jogo, um painel pra você mostrar a importância de se ter, ceder alguns instrumentos pra você possa expor, tá entendendo, eu acho interessante.

Quanto ao aspecto simbólico, o que é ensinado acerca de cada instrumento e de movimentos essenciais na capoeira?

Oh, a simbologia ela não existia, eu fiz a forma de como registrar não só o andamento como também o toque, né? através de símbolos como eu te falei, que é uma coisa inédita que faz parte do meu trabalho, que inclusive ainda não está registrado, que eu só utilizo com meus alunos, ou então quando eu tenho uma pessoa muito interessada em aprender, tá entendendo? pra que ele não esqueça eu ensino a registrar, mas é muito prático, é muito da leitura prática, eu digo assim olha esse instrumento é grave, esse aqui é médio, esse aqui é um agudo, o médio toca assim, o grave toca assim, é uma coisa muito prática, como nós falamos.

Quando eu falei relacionado ao aspecto simbólico é assim mais ou menos sobre o significado de cada instrumento, relacionado a tradição, a história...

Ah sim, sim... isso aí é o seguinte, primeiro na questão do berimbau eu costumo falar assim, o berimbau é um instrumento que descende dos arcos musicais, onde antigamente a caixa acústica não era uma cabaça, não era uma coitela, coitela que eu falo é uma cuia, que a ressonância de uma cuia não é um berimbau é uma marimba, a marimba aí está a grande diferença, mas todos dois descendem dos arcos musicais, como o violino, a rabeca, a viola, todos nasceram dali, então como era o arco musical primeiro? O arco musical primeiro era um buraco no chão, uma verga de fibras retilíneas de tronco, porque não pode ser de galho, você não pode fazer um arco de um berimbau de galho, porque um galho anelar não dá brando, esse brando é a envergadura que dá, então um arco anelar vai quebrar, então tem

que ser com troco, que as linhas são retilíneas que assim ele retoma esse brando, então não tinha na época arame, esse arame que hoje é retirado dos pneus dos carros usados, esse pneu de automóvel, antigamente essa corda era feita da tripa de macaco, ou tripa de porco seca bem trabalhada pra fazer a ressonância...

Eu já ouvi falar não sei onde que tem gente que já usa corda de piano...

É, mas isso aí não tem sentido, porque a corda de piano ela emite um harmônico que não tem controle (ããããã), fica no harmônico que ninguém sabe porque, agora que ele não vai mais mudar essa corda por resto da vida, isso não vai porque a corda de piano não desgasta, mas no ato você vai ver que ele dá a nota, meus berimbau eles todo tem a afinação e a nota certinha, eu converso com meus instrumentos, né? eu sei onde ele tem um grave, onde ele tem um agudo, isso requer muita comunhão com instrumento, muita prática, muita prática.

Agora indo pro canto, como é que é feito o trabalho com canto aqui nas tuas aulas e com as letras das músicas?

Geralmente, eu sugiro que cada um faça o seu repertório, e nenhum tem o mesmo repertório, mas eu, por exemplo, eu canto em algumas línguas para despertar, ensinar a liturgia popular, por exemplo, eu vou no dito do Leo Bahia que era o principal musicista do meu tempo, que aborda um tema em ioruba que era cantando pelos escravos que remavam nas embarcações negreiras que é assim... (tema em iorubá) que eu canto isso pra poder ensinar eles a ter memorização, aprenderem nunca, e também você ter um momento de você ter uma atenção de união divina, ele fala assim os negros que tavam no açoite, por conta do açoite e não tinham força pra remar, quando as embarcações não tinham motor, era à vela, né? e a vela, dava a calma, não tinha vento, na calma eles baixavam a vela e iam no remo, então eles cantavam assim (canção ioruba), então através do ritmo eles remavam ao mesmo tempo, e diminuía a força de todos, somavam pra tirar o esforço daqueles que estavam sequelados, e eu botei assim na minha aula um repertório que é pra poder eles se desinibirem, perderem a vergonha de cantar, porque isso tudo acontece na roda, a roda tem esses fundamentos que tem suma importância pra vida, não é só pra jogar capoeira, capoeira não só é essa questão de jogo, os cânticos são também uma denúncia, você pode denunciar cantando na roda de capoeira, pode desafiar, pode falar de uma pessoa, como também pode fazer seu corpo fechar pra não apanhar.

Como se dá a relação entre a música e o jogo na roda?

Bem o jogador tem que ter seu corpo musical, porque ele tá jogando e tem que está ouvindo e muitas das vezes até respondendo o coro, também pra não perder a cadência do ritmo, e não ser um risco nem pra ele nem pra quem tá jogando com ele. Isso é uma questão do próprio fundamento que exige que o jogador tenha essa interatividade no campo, porque eu posso está no campo e incentivando o outro a fazer o mal pro outro, faz isso com ele, e o cara não estar ouvindo, então ele tem

que estar ligado, tem que ter o instinto dele bem trabalhado, na verdade é a proteção bem trabalhada no deredor, entender o círculo da roda tem que está ligado em tudo o que acontece pra não vacilar, como é na vida né?

Pra você qual o significado da roda e qual é o significado das palmas?

Bem as palmas ela é uma grande indutora de novos adeptos, não só na resposta do coro como também no ritmo da energia da roda, ela é um instrumento musical, inclusive eu falei antes, ela foi o primeiro depois do corpo na capoeira...

Você até falou sobre a utilização de material escrito para aprendizado dos toques...

Pois bem, existe vários, agora, eu tenho um dos, a maioria são ligados ao pentagrama, e nem todo mundo se interessa em fazer, então eu busquei uma outra forma que vai de encontro a essa questão do pentagrama, essa questão do academicismo, inclusive eu não uso esses termos acadêmicos dentro da capoeiragem que eu pratico, exatamente para facilitar o que agente acha que é impossível, sem perceber que é impossível porque agente nunca tentou, que é difícil, porque agente confunde com edifício que é bem alto, porque não existe padre nosso sem seu vigário, nem ave maria sem beata, nem capoeira sem mestre patinho

Nas suas aulas há algum momento específico destinado ao ensino dos fundamentos da capoeira e como isso é realizado?

Bem isso é através da prática dentro da sala de aula, o nome desse dia é jogar pra treinar, é o tempo, não é uma roda aberta, eu paro a roda, eu induzo as pessoas a revezarem o canto, o instrumental, o jogo, não é um ensaio, é uma vivência, que é uma aula.

Você faz alguma divisão por faixa etária?

Não, nem por nível.

Você observa o comportamento dos alunos perante a música. Como é que eles se comportam perante a música?

Alguns ficam dispersos, intimidados com o coro, né? aí eu vou e dou um incentivo, pra que ele cante e explico porque ele tem que tá interagindo no coro, eu digo: ó você vai jogar as pessoas cantaram e responderam o coro pra você, agora os outros vão jogar e você não vai tocar, cantar e responder o coro pros seus colegas? Eles cantaram pra você, então é uma recíproca, é uma permuta... então, incentivando e dando a importância, até porque o cara que não canta, ele vai entrar sem ritmo, ele vai ficar com dificuldade ele vai levar rasteira, que a tomada de centro é um dos principais objetivos do jogo.

Quais os reais motivos que as pessoas procuram a capoeira?

A maioria vem porque levou uma surra na rua, “eu quero dar porrada no sacana que me bateu”, aí eu mudo essa história né? porque eu não ensino ninguém a brigar, a capoeira no seu próprio fundamento faz com que você não apanhe mais, eu mesmo levei muita porrada sabe? mas com um detalhe eu nunca apanhei, levei porrada, mas não apanhei, apesar de ter o corpo franzino mas você com os fundamentos bem formatados você não apanha, mas também não bate, mas também não apanha.

A última é uma coisa bem subjetiva assim... Pra você o que significa a figura do mestre na capoeira?

O mestre é uma figura que tem que ter na sua consciência com a lida, com a arte que ele pratica no caso a capoeira, a capoeiragem, é estar pronto a aprender, aprender sempre, nada mais, porque não se sabe, né? então continuar a aprender é um dos principais objetivos do mestre de consciência.

ENTREVISTA COM O MESTRE BAMBA

Nome completo

É .. O meu nome é Kléber Humbelino Lopes Filho. É... nasci no ano de 1966, no bairro da madre deus, né?... sou nascido e criado no bairro da madre deus, tenho 45 anos

Profissão / formação

Olha minha profissão é profissão de educador, sou educador social também da capoeira, né?... sou funcionário é... marista, trabalho na ala social do marista e recebo meu salário pra mim dar aula de capoeira, então... como mestre de capoeira, né?... sou reconhecido como mestre de capoeira lá pra mim dar aula de capoeira. Faço outras coisas, mas eu dou aula de capoeira e aqui os Mandingueiros, que é a minha vida, né?!

Isso aqui é meu dia a dia, né... Isso aqui é meu dia a dia e também sou educador físico, né?... to terminando um curso universitário, né... faço educação física... terminando...

Mas eu Sou um mestre de capoeira... é... licenciatura em educação física... eu Sou um mestre de capoeira... que vai ter uma graduação assim de a nível superior de educação física, né... eu sempre gosto de colocar...é... Uma pessoa da cultura popular que vai ganhar um diploma acadêmico

Tempo de capoeira

Olha, eu comecei a capoeira com 12 anos, esse namoro com ela, né, porque às vezes a gente diz: “pô, eu faço 45 anos de capoeira”, mas às vezes o dia a dia, né.. cada um... porque tem gente que faz, começou aos 10 anos, parou 20 anos, parou 30 anos, não... e eu comecei meu namoro com ela aos 12 anos e meu casamento com ela foi há 15 anos atrás

E eu comecei meu namoro com ela aos 12 anos Aí meu casamento com ela foi há 15 anos atrás, né?... aquele casamento de, assim de Errar Cuidar, velar, Não deixar faltar nunca. Então, há 15 anos que eu ensino, mas sem intervalo, todo dia, sem parar um dia. Então... pra mim, às vezes “ah, eu comecei com 12 anos, em 78”, né?... mas eu fui ser capoeirista de alma mesmo a partir do momento que eu comecei a.. a ensinar as crianças, né?... Assim.. é como eu me considero

E há quanto tempo você é mestre de capoeira?

Olha... tá... Assim, reconhecido pelo meu mestre, meu mestre Pato, acho que tá com uns dois, três anos. É, agora, pela comunidade, o pessoal já vinha, tal... Mas isso, pra mim, assim, o título... não é?... o título, mestre, também não tem... não dou

muita importância não, não é? Pra mim, o que vale é o que eu sou mesmo, o que eu, como eu me reconheço, como a comunidade... pode a comunidade me chamar mestre também tá bom se chamar professor, tá bom, se chamar só bamba, tá bom... O importante é, dentro disso tudo, as pessoas reconheçam o que eu faço pela capoeira. Entendeu? Se é mestre, se é professor, se é aluno... porque tem muito... tem muito aluno que faz mais do que muitos mestres, que têm o título de mestre. Então essa coisa do título não tem....né?... Se é mestre, se é aluno, se é professor. Agora, o reconhecimento, isso é importante, a pessoa conhecer o que você faz, o seu trabalho, né?... tem... eu conheço pessoas que chamam Mestre... tem outras que... “professor”, e tudo eu respondo. E cada um vê de uma forma

Qual o nome da escola de capoeira?

Então... O primeiro nome foi escola comunitária de capoeira angola, certo? Foi o primeiro nome que eu coloquei, lá na madre deus. Depois foi pegando o nome de escola de ...de... de... de... escola de capoeira angola mandingueiros do amanhã. O primeiro nome era escola comunitária de capoeira angola mandingueiros do amanhã. Aí foi ficando, sempre fica a o nome que que pega a força, né?... E Aí ficou escola de capoeira angola mandingueiros do amanhã. Aí, só que a gente era escola, era uma microempresa, eu fundei uma microempresa, aí assim dava mais era prejuízo do que, do que grana, porque nem que não queira você paga imposto. “Rapaz, vocês têm que transformar numa associação”. Aí a gente mudou, né?: Centro cultural educacional mandingueiros do amanhã só que lá pelo ano de 2000, 2003. O núcleo foi fundada em 93, né? E ganhou o nome em 97, mas 96 a gente começou todo um trabalho... Aí em 97, dia do meu aniversário, 12 de abril, os meninos fizeram uma, uma festa... “Então a partir de hoje nós vamos ser uma escola, não um grupo, porque pra mim tem a diferença de grupo e escola, né... então a partir de 12 de abril de 97 a gente ganhou o nome de escola de capoeira mandingueiros do amanhã

Qual o público atendido pela escola

Olha, a gente... o... o nosso foco principal é crianças e adolescentes, né... é, trabalhamos com adultos, com os pais, com a família. Então a gente nunca trabalha separadamente... tudo, eu... como eu falo pra eles – o Mandingueiros do amanhã é uma família. Então uma família envolve todos, do mais novo ao mais velho, são os familiares, então eu sempre procuro envolver todo mundo, então assim, um número x de crianças e adolescentes, a gente tá trabalhando com uma faixa de 120 crianças e adolescentes. Essas, mais, lá da turma que vem que vai, os que entram, os alunos que saem. Mas quem entra e sai, não sai de qualquer jeito, sempre leva o mandingueiros no coração, tá sempre por ali ajudando, dando uma força. Então, a gente tem estimado assim mais de duzentas pessoas que estão aí nesse redor do Mandingueiros.

Você considera esse trabalho que você faz um trabalho social?

É, no... o nosso trabalho é um trabalho social, porque a gente tenta... tem a preocupação de proporcionar, não só às crianças, mas aos adolescentes, às suas próprias famílias, direitos, né?... de escolha de .. de atividades saudáveis, preocupado com a saúde, porque a capoeira busca isso também, essa prevenção da saúde pra não ter que tá usando remédios de farmácia, né?... é... ou a inserção na cultura, fazer cultura mesmo, não ver a cultura pronta, aqui eles fazem cultura, né?... são promovedores de cultura, não é?... e... e é esse o trabalho social, é socializar, eles não pagam, não tem... não há pagamento de mensalidade. Então a gente socializa é... os conhecimentos que eu ganho, que os outros professores ganham, que... d os meninos que trazem seus conhecimentos. Então é uma troca, né? Então é uma forma de socialização. Cada um vai jogando seus conhecimentos e a gente vai construindo uma... uma escola de capoeira diferente. Tá?... A gente não é melhor que nenhuma outra escola, mas a gente procura ser diferente, tendo um diferencial, nisso... essa coisa de ser muito família. Então, o alicerce nosso é essa coisa da família.

Como é que feita a divisão por faixa etária

É, as crianças nós trabalhamos com a faixa etária de... de 04... começamos a pegar turminha de... porque, na verdade, o projeto é pra trabalhar com crianças de 07 a 10 anos. Mas, às vezes, chega criança de 06, de 05 e aí eles vão se colocando dentro da turma. Há uma coerência, né?... Então, na faixa etária de 06 até 10 anos, né?... É, 11 anos, 12 até 16 anos é outra faixa. Aí tem a faixa da... dos adultos, para respeitar esse desenvolvimento motor, afetivo, psicossocial, respeitando toda essa... esse... essa evolução do ser humano, né?... Cada um na sua faixa, dentro do seu, né... dentro do que a gente que... que ele desenvolve, tá? E é... e aí a gente divide as turmas.

Dentro dos trabalhos durante a semana, como é que é feita essa divisão desses trabalhos, (por exemplo, segunda - aula de história da tradição africana...) e como é que é feita essa divisão?

É, como nós temos... eu montei um caderno sobre capoeira angola que se chama Fundamentos, a gente sempre tem essa leitura antes, sempre faz uma leitura, né?... É, dividido nessa parte da leitura...édepois vem a parte, é.... da história, né? Que é a leitura mesmo do... do... da capoeira, e em cima dessa leitura, a gente faz uma reflexão, com a molecada, com as crianças de uma forma bem lúdica, né?... Que eles vão conhecendo bem a história de cada instrumento, então... de... de... de contar a história de cada instrumento através da do lúdico. Tudo... todo o nosso trabalho é pautado no lúdico, certo? Desde a criança até o adulto, esse aprendizado através da ludicidade. E aí vem a... os movimentos, né? Primeiro essa questão do movimento... isolados, que eles fazem distinguindo um movimento do outro; depois

os movimentos em dupla; depois a pequena roda, pra eles se expressarem o que desenvolveram e finaliza com musicalidade. Então sempre tem essa questão da musicalidade, porque nós temos a orquestra, é importante que eles entendam, né?... Cada um dentro da sua faixa etária. Sua... a cobrança vem de acordo com a faixa etária

Em relação à música, musicalidade, qual é o tempo destinado durante a semana?

Todo dia é destinado 30 minutos pra musicalidade. Ao final das aulas, tem que ter a musicalidade, porque ela é a alma da capoeira. Você não joga... consegue... você até joga, mas voc... não é a mesma coisa de jogar com uma bateria, com uma musicalidade, com um cântico, com um côro bem afinado né?... e aí eu sou muito chato nessas questões da afinação do coro, do saber o que tá cantando, né? Então, a gente procura passar para a criançada, né? Pros adolescentes, pros adultos... todos tem a... o momento da musicalidade.

Há auxiliares nos trabalhos realizados na escola?

É... Todo... Quando eu dou aula, tem os outros professores. Então todo mundo aqui, todo mundo auxilia, né? Da... da... o que traz a água pra criança não sair da área pra não dispersar, tá? Então, envolve... envolve todo um corpo, né? Da pessoa que faz o lanche àquele que tá dando a aula efetivamente. Então, tem todo um cuidado. Um auxilia o outro. Nada é separado. É tudo junto um do outro.

Porque agora a gente vai partir pra umas questões mais voltadas pra musicalidade.

É... Como é que você vê a relação entre a energia, a capoeira e a música?

A energia, a capoeira e a música! Porque os três é um só. Os três é um só. Capoeira sem axé e sem música, né?... Aí eu posso lhe dizer, falar especificamente da capoeira angola, que é o que eu posso...o que eu pratico, e a defendo, né?... Não tem como desassociar. Então, ela, né?... ela é a alma do capoeirista, né?... Sem o axé, pode ter um grande cantador, mas se a roda não tiver esse axé, essa energia né?... e a outra aí é a questão da música, né?... sem um... sem um cântico gostoso, um cântico que faça a roda girar, né... aí você pode perguntar: “Como é que a roda gira tando todo mundo sentado ali?” Mas ela gira, porque cada um vem pro pé do berimbau, ela vai continuando. E se a música parar, a roda pára; se o axé parar, o mestre pára a roda, né?... Se o canto tá ruim, alguém vai substituir para que esse axé continue. Então, eu vejo assim: essa é uma... é ... é um só, tem que ser um só. Se fosse separar, se fizer separado, a roda não é legal.

Certo... Como você elabora a forma de passar os toques e as diferenças entre os toques do berimbau?

Então os toques... cada toque... cada toque do berimbau tem um significado... e isso os alunos vão aprendendo com naturalidade. Toque de angola – “Pra que que é o toque de angola?” Então... Então dentro da própria atividade, na hora do momento da musicalidade, eles vão entendendo, tá! Pra quando chegar no jogo eles perceberem. Então, a gente brinca muito com eles pra eles irem percebendo. “Esse toque aqui eu jogo lento, eu jogo rápido, o que que eu faço?” Então, cada toque a gente vai explicando. Aí no dia a dia, como a gente tem o hábito de usar muito o toque de angola, são bento pequeno, são bento grande pra jogo, não é?... e jogo de dentro que a gente faz no final da ro... da roda, eles já vão entendendo. Tem alguns outros toques que são tradicionais de... do... mais antigos, da época da repressão. Toque de Ca... toque de cavalaria, o samango, e aí eu vou explicando pra eles de... de como é a nossa visão, porque, às... às vezes, o que é cavalaria pra mim, prum outro mestre já é o samango... então tem muita... E eu não discuto muito quem está certo, quem tá errado, né?... Eu ensino aqui de como eu percebo, né?... da relação..., de como eu aprendi com... com o meu mestre e aí vou ensinando né... que a cavalaria...

Como eles tão orquestra, eles têm que entender, né?... Como eles fazem... tão na roda, eu ensino que eles não podem tocar sem entender o que tá tocando. Então esse entendimento dos toques, eles tem que tá conhecendo no dia a dia. Sempre... por isso tem todo dia meia hora de musicalidade... Então um dia de trabalho rico pra to... e eu... eu cobro muito isso.

Quanto ao aspecto simbólico, o que é ensinado acerca de cada instrumento e de movimentos essenciais na capoeira?

Na... Nos instrumentos, eles precisam... eles sabem o quanto... tanto as lendas dos instrumentos né?... como a origem desses instrumentos, né? ... A gente... eu tenho esse cuidado de b... de tá transmitindo a eles isso, tá?!” Reco-reco, mas reco-reco é de onde?, qual é a origem dele?” Então eu vou explicando, a origem é africana... “Berimbau, por que berimbau?”, né?... Então, todo conhecimento que eu busco, além do que meus mestres me ensinaram, eu procuro transmitir... eu não guardo conhecimento, porque conhecimento guardado não serve pra nada, né?... Ele só passa a ser conhecimento quando você transmite pra outra pessoa, né?... Então, eu busco pesquisar, eu leio... É manhã, tarde e noite, com capoeira na cabeça, e buscando, lendo, vendo a visão de outros mestres, né?... ou na leitura ou nos depoimentos. E aí então, vou contando a história de cada instrumento, pré.. precisei estudar a história de cada instrumento, de onde veio, por que disso, né?... E aí a gente faz uma relação com os meninos, uma análise crítica, de saber dos porquês. “Mas por que que o atabaque tá aqui, não tá ali?” Então a gente vai achando, buscando uma solução, né?... pra nos convencer, né?... que é o nosso jeito, nosso jeito de tocar é assim... nosso... Outra escola faz assim, bota assim... não tá errado, porque cada casa tem uma forma de agir, de ser.

Em se tratando com o canto, como é feito o trabalho com o canto e com as letras das músicas de capoeira?

Então... no... Nos cânticos, eu procuro junto com os meninos, fazer com que eles entendam que determinado toque tem um tipo de cântico. Isso é uma tradição africana que é herdada de nossos antepassados, né?... as rezas, os cantos dolentes, os cantos rápidos, os cantos de desafios, isso, tá... isso tudo tem na nossa cultura popular... e aí eles quan.. eu procuro passar pra eles entenderem de como... pra que serve esse canto, de como que é passado. Então, a gente explica “o que é uma ladainha?”. “Entenderam a ladainha? Entendeu o significado?” Então sempre que eu canto uma ladainha, nas aulas, eu explico o que quer dizer essa ladainha, pra quando eles tiverem na roda e ouvirem [...] saberem o que que está sendo dito, como nos corridos, né?... Corridos são cantigas que você já pode jogar, mas você não pode jogar se esquecer a música, se esquecer o que que a música está lhe dizendo, porque nas cantigas, eu vou lhe ensinando, porque se você me ouvir, se jogar capoeira e ficar me ouvindo, eu vou lhe orientar o jogo tocinho, né?... Posso cantar pra você dizendo o que tá acontecendo, o que que você pode até fazer .

É, a próxima questão é até sobre isso: Como é que se dá a relação entre a música e o jogo na roda?

É. Acho que acabei respondendo as duas, NE?...

É, acabou de falar...

É porque... porque no jogo, o jogo sem cântico não tem muito sentido não, pro capoeira. Tem que... e o capoeirista, quando ele... que ele... que a gente diz que ele é mandigueiro, né?... o mandigueiro é conhecedor da arte. Então, ele tem que tá ligado ao que tá sendo cantado, né?...E muitas das vezes, também acontece a ... na roda... que se canta muita coisas sem... sem ter nem um sentido. Às vezes nem quem tá cantando sabe o que que tá cantando, né?. E Às vezes, há uns certos preconceitos, né?... contra as religiões de matriz africana, que não se canta cântico... na capoeira, não se canta o que que a **tradição** acha, mas tá cantando da... uma porção de coisa da... das religiões de matriz africana que tão lá dentro do cântico, tá ensinando e as pessoas tão desdenhando, não tão muito atentas, entendeu?...Às vezes, é esse o não saber do cantar,no... não relacionar o canto com o jogo. E o cântico, na minha visão, ele tem que tá relacionado com o jogo.Então, às vezes acontece uma coisa aqui, você tem que puxar o cântico. Por exemplo: um pequeninho tá jogando ali e o grandão. Aí de repente o pequeninho derruba o grandão... Aí você tem que puxar o cântico, né?... “O facão bateu em baixo, a bananeira caiu”, né?... “Quero ver uma queda”; E... “bem-te-vi botou”... que a gente canta “Liculi botou gameleira no chão”, que liculi é um porco do mato, roedor, ele rói e derruba as gameleiras, que são árvores imensas. “Baraúna caiu, quanto mais eu”... Baraúna é uma árvore enorme. Então,quando alguém cai, tem um toque. “Devagar, devagar”, tá pedindo que o jogo seja devagar. Então tem essa relação com o jogo, né?... E aí, vários cânticos.

Qual o significado das palmas?

Na minha visão, na minha forma, palmas, as palmas, elas re... elas são saudações africanas. Não tem capoeira sem palma. Então no... na África, nos quilombos, a palma, ela está sempre presente. E hoje eu vejo muito... muitas escolas, né?... de capoeira não utilizarem mais as pa... a palma, ou uma palma muito... aquela palma estridente, sem... sem cadência, né?... Então, isso aí o... o mestre me ensinou muito isso, assim, eu via muito ele ter esse cuidado com a palma, do to... do bater palma e do tocar palma. então isso eu nunca esqueci: coisa suave, tá?... É... é um, dois, três, mas pode ser só um – cadência. Então ouvindo os quilombos, a coisa só de uma palma dá cadência. Então, na África, que você chega, as pessoas cantam e batem palma, saudando a sua presença.

É aquela coisa de usar o corpo como instrumento...

O corpo como instrumento... então as palmas ela... ela... Primeiro: se eu to na roda, to tocando palma, eu to aquecendo, eu to desenvolvendo ritmo, cadência, né?... desenvolvendo a musicalidade e ainda to em alerta, né?... porque eu to numa posição de proteção... qualquer coisa que venha em cima de mim, eu to co... como se foasse cruzado, né?... Então é... essa é a forma como eu vejo a palma. A outra era... que tu falaste era...

O sig... qual é o significado da roda...

A roda é o sentido da vida, tá?... porque a roda ela, ela é a unidade, ela é a... ela não tem essa coisa da indiferença, ela tem a igualdade, né?... ela tem a circularidade, ela tem a religiosidade, é... a La... a lateralidade, né?... a corporeidade, ancestralidade, a musicalidade... pra você ver o tanto que o significado de uma roda de capoeira é... porque até você chegar de onde você está na... no instrumento, na bateria, né?... você já passou por uma... por várias coisas, dentro da roda, porque um colega seu tem que sair pra ceder o lugar dele pra você e o outro tem que ceder o dele pra você. É um cedendo sempre. Então, na capoeira... veja como a capoeira é. Ela não é um jogo de... de travar o movimento do outro, mas sempre de ceder ao outro, né?... Você cede e o outro passa, né?... ocorre sempre isso.

Certo, próximo...

É utilizado algum material escrito para o aprendizado dos toques?

Nós temos o, o... livreto, que foi um livro que a gente organizou, e aí os meninos tão tentando uni-los, onde tem a leitura, tá?... cada toque... vem explicando o que representa cada toque, e aí... além da oralidade, também tem o complemento com a parte escrita, né?... através do livreto, é... um livro que foi organizado para os alunos da escola, tá?... E aí eles podem a qualquer momento é..., de repente, buscar aqui, conversar com os professores, conversar com o pessoal que tão... os mais velhos, né?... Isso aqui não, não substitui a... o conhecimento através da oralidade, mas

ajuda, né?... a tirar algumas dúvidas, porque o que... o que tá aqui é um... é de como eu vejo a capoeira, de como eu defendo, de como eu a pra... a pratico, né?... Então a gente procura colocar aqui, muito do... da forma de como.... de como eu penso, viu?... e defendo a capoeira.

Claro que se chegar alguém aqui, me convencer, tá?... de que aqui a gente pode sofrer uma mudança, a gente tem que tá aberto, a gente nunca é fechado, né?... não pode ser livro fechado, sempre é um livro que tá pronto a... né?... A gente nunca finaliza, sempre tem uma página em branco pra dar continuidade, né?...

Você percebe um com comportamento dos alunos perante a música? E qual é esse comportamento?

A música, quando ela vem carregada de sentimento, ela deixa de ser uma música, pela música, ela passa uma coisa muito mais além, né?... do que ouvir uma música... É... às vezes ligo o rádio... to ouvindo uma música, né?... Quando ela é passada com sentimento na roda de capoeira, com o axé, então é uma transcendência, a pessoa transcende, aquilo ali já viaja, vai pra.... né?... já vai... quando toca, canta aquela música ali, a pessoa quer jogar, aquilo já mexe... já não consegue ficar quieto, né?... principalmente eu que... particularmente, quando chego numa roda que a pessoa canta aquele... canta uma música com sentimento, né?... E aí a gente sabe, né?... Nessa experiência aí de capoeira, a gente sabe quando vem aquele canto de sentimento e quando a pessoa tá cantando ali pra... pra tocar a roda, né?... Então pra mim... quando a gente... a gente ouve assim... essa questão do cântico pra mim é... é muito forte.

Quais os motivos que levam as pessoas a procurarem a capoeira?

Olha, hoje... hoje a capoeira tem n's motivos por que as pessoas procurem, né?... É muitos... muitos... pelo menos a... pelo menos as crianças, né?... a gente percebe que é... que é a busca do lúdico, né?... essa coisa do lúdico é que a criança quer brincar, quer... e a capoeira é uma coisa que é... que é apaixonante, porque ela veio, ela nasceu do povo, ela não é uma coisa botada, que veio de outro lugar, ela veio do povo, aquela coisa assim de... de né?...

E muitos também procuram a capoeira pela ... pela fama da capoeira, né?... aquela coisa assim... Todo mundo tem até hoje, ainda tem um certo medo da capoeira, porque a capoeira era terrível, não é?... Então, mexer com capoeirista é uma coisa... Então as pessoas buscam também isso, buscam apenas um condicionamento físico. Tudo isso a capoeira dá. Às vezes, uma terapia, né?... A gente tem vários alunos aqui, vários que tão aqui, que vêm em busca disso, dessa alegria da capoeira, da terapia, e aí assim, cada um busca da forma de como que vê. Hoje, pra mim, a minha busca na capoeira é... é a minha filosofia de vida. Se não tiver ela assim, eu não sei, te digo mesmo, eu não sei o que fazer assim. "Ah, você tem que ser educador físico, com educação física ou capoeirista ou... Aqui tu vai ganhar dinheiro, aqui tu vai ficar pobre". Vou ficar pobre, mas isso aqui que é... que é minha busca.

A última é sobre a figura do mestre. Pra você o que que é a figura do mestre?

Olha, pra mim, o mestre é muito mais além do que hoje ele ganhou... e assim... do que é o nome... ser mestre hoje, né?... Eu acho que o nome mestre ficou assim muito... como é que eu posso te dizer?... muito simplificado assim, banalizado. E o mestre, pra mim, ele... ele pode ser novo, ele pode ser velho. Tenho... tenho uma frase aqui que eu digo muito. “Pra mim, nem todo mestre é velho, e nem todo velho é mestre”, né?. Então o mestre, pra mim, é aquela pessoa que transforma a vida do outro, pra mim, o mestre não é aquele que tem 200 alunos e não sabe do que tá acontecendo com esse... com seus alunos, né?... seus filhos. Pra mim, mestre é um pai, e um pai, ele tem que saber onde cada filho anda e o que faz, né?... .É essa transformação, buscar, buscar encaminhar mesmo isso assim, de ter... de querer dar a... aos alunos, aos seus filhos, então eu tenho a turma aqui como filhos mesmo assim, né?... Essa confiança que eles me deram, né? De interferir na vida deles, na vida pessoal, né?... Então aqui eles me deram essa, essa condição, tá?... não foi uma coisa que eu... “Ah, eu tenho que me manter... me meter na vida de vocês”. Não. Então, foi através de uma conquista de um carinho. Eu sei quem vai na escola, eu sei quem não vai na escola, eu sei quem tá passando dificuldade de, de novo aos velhos, às mães dos alunos. “Senta, vamos conversar”, E eu digo isso, por quê? Porque a gente buscou construir isso: uma família. Então, pra mim, o mestre, ele tem que... ele tem que ter essa responsabilidade. Pra mim, o mestre de capoeira é como um babalorixá, né?... uma pessoa que cuida de um terreiro, é como um padre que cuida da igreja, é como um pastor que cuida de seu templo. Então, um mestre, ele... ele... ele tem que buscar tudo isso. Então ele tem que... pra mim, é um sacerdócio. Ser um mestre de capoeira, né?... eu tenho um respeito tão grande pelos mestres... Então eu não discuto quem é mestre, quem não é mestre. Se você ganhou o respeito que eu tenho, você é mestre. A sua cruz, não sou eu que vou carregar não. Se você diz que é mestre e na hora não assume a postura de mestre, não aguenta o peso de ser mestre, é problema seu, mas eu vou lhe respeitar enquanto mestre, porque eu seio peso de carregar esse nome: mestre, no meu dia a dia, todo dia. Eu sei o peso, eu sei as obrigações que eu tenho que fazer, eu sei o que eu não posso, que eu gostaria de... de às vezes fazer coisas que eu não posso, por ser um mestre hoje, por ser respeitado como mestre, porque eu não posso manchar a imagem da capoeira. Então é... ser mestre, pra mim, eu resumo a isso, né?... É ser um sacerdócio... é um sacerdócio, é ser um zelador.

APÊNDICE B: Fotos



Momento da Roda na Associação de Capoeira Arte e Vida



Mestre Patinho



Instrumentos da *Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã*



Salão da Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã