



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA



DA MÚSICA NA CAPOEIRA: ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL NO GRUPO GIRAMUNDO

Autor: MÁRCIO KLEY DE ALENCAR RIBEIRO

Orientador: DANIEL LEMOS CERQUEIRA

Linha de Pesquisa: ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL

São Luís
2015

MÁRCIO KLEY DE ALENCAR RIBEIRO

**DA MÚSICA NA CAPOEIRA:
ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL
NO GRUPO GIRAMUNDO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura
em Música da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em
Música.

Orientador: Prof. Me. Daniel Cerqueira

São Luís
2015

MÁRCIO KLEY DE ALENCAR RIBEIRO

DA MÚSICA NA CAPOEIRA: ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL NO GRUPO GIRAMUNDO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Me. Daniel Cerqueira

Aprovado em 20 de janeiro de 2015.

Prof. Me. Daniel Lemos Cerqueira (Orientador)

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha (1º Examinador)

Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira (2º Examinador)

São Luís
2015

RIBEIRO, Márcio Kley de Alencar.

Da Música na Capoeira: ensino e aprendizagem musical no Grupo Giramundo /
Márcio Kley de Alencar Ribeiro. – 2015.

50 f.

Impresso por computador (Fotocópia).

Orientador: Daniel Cerqueira

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música,
2015.

1. Capoeira - Ensino - Música 2. Etnomusicologia 3. Educação Musical

CDU 78:796.83

A Capoeira é tudo que a boca come.
Mestre Pastinha

AGRADECIMENTOS

Ao professor Daniel Lemos Cerqueira, pela orientação generosa que realizou e pelo respeito que demonstrou a este trabalho.

Às amigas Gisele Gomes e Sâmia Duarte por terem me acolhido no meio da Capoeira maranhense e em suas vidas como amigo.

Ao Mestre João Carlos, Tutuca, por ter permitido a realização desta pesquisa, compartilhando sua vivência, saberes e experiência.

A todos os membros do Grupo Giramundo por participarem da minha história como capoeira.

A Paula por estar, de alguma forma, sempre presente, apesar da distância e dos anos afastados.

A João Francisco por sua parceria e amizade.

A Isadora Barros por sua doçura e carinho.

À minha mulher, minha linda, Vanise Motta, por compreender o meu amor à música, à Capoeira e aos estudos. Por me inspirar a apreciar a vida. Por me fazer crescer. Pela felicidade que me proporciona.

RESUMO

Este trabalho investiga como se dá o processo de ensino e aprendizagem dos aspectos musicais envolvidos na prática da Capoeira. As observações são feitas a partir de estudo de caso desenvolvido junto ao Grupo Giramundo de Capoeira, sob a direção e ensino de João Carlos Borges Fernandes, o Mestre Tutuca. O texto parte da contextualização do universo da Capoeira, abordando sua definição, origem, modalidades e elementos característicos. Em seguida, trata dos aspectos exclusivamente musicais presentes nesta manifestação cultural e como é realizado o ensino desses elementos no Grupo, analisando as estratégias do professor, os métodos utilizados e os resultados obtidos.

Palavras-chave: Capoeira, Etnomusicologia, Educação Musical

ABSTRACT

This paper investigates how is the process of teaching and learning of musical aspects involved in the practice of Capoeira. This is a case study developed in the Grupo Giramundo de Capoeira, directed by João Carlos Borges Fernandes, Master Tutuca. Work starts with the Capoeira universe context, its definition, source, terms and characteristic elements. Approaches regarding musical aspects presents in this cultural event and how the teaching of these elements are done in the Group by a interview with the teacher, learning methods used and results obtained.

Keywords: Capoeira, Etnomusicology, Musical Education

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Negroes fighting. Brazils, de A. Earle, 1821-1823.....	14
Figura 2: São Salvador, de J. M. Rugendas, 1827.....	15
Figura 3: Joueur d'Uruncungo, de J. B. Debret, 1826	16
Figura 4: Conflitos das Maltas de Capoeiras, de Sales, 1942.	17
Figura 5: Capa do livro "Ginástica nacional (capoeiragem): methodisada e regrada", de Aníbal Burlamaqui, 1928	19
Figura 6: Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre, de J. M. Rugendas, 1835 ..	26
Figura 7: Berimbau	27
Figura 8: Partes do berimbau	28
Figura 9: Posição para tocar berimbau	28
Figura 10: Caxixi	29
Figura 11: Pandeiro	29
Figura 12: Agogô	30
Figura 13: Reco-reco	31
Figura 14: Atabaque	32
Figura 15: Salão de treino do Grupo Giramundo, APCEF/MA	36
Figura 16: Mestre Tutuca demonstrando uma movimentação	39
Figura 17: Mestre Tutuca ensinando berimbau	39
Figura 18: Método de ensino do berimbau, de Mestre Nene	41
Figura 19: Proposta de ensino de toques de berimbau, de Baccino	42
Figura 20: Trecho de Manual elaborado por Mestre Bamba	43
Figura 21: Arranjo musical para conjunto, de Mestre Pastinha	44

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Distinção entre Capoeira Angola e Capoeira Regional, quanto à movimentação corporal dos praticantes	21
Tabela 2: Distinção entre Capoeira Angola e Capoeira Regional, quanto às características do jogo	22

SUMÁRIO

Introdução	03
1. Do Percurso Metodológico	05
1.1 Classificação do trabalho	05
1.2 Descrição da pesquisa	07
a) Pesquisa bibliográfica.....	07
b) Pesquisa de campo	08
c) Análise de dados	09
1.3 Contexto do estudo	09
2. Breve História da Capoeira	11
2.1 O surgimento da Capoeira	11
2.2 Fases da Capoeira	16
a) Fase da escravidão	16
b) Fase da marginalidade	18
c) Fase do ensino nas academias	18
2.3 Capoeira Angola, Capoeira Regional e Capoeira Contemporânea	20
3. Da Música na Capoeira	24
3.1 Funções da Música na Capoeira	25
3.2 Instrumentos musicais	25
3.2.1 Berimbau	27
3.2.2 Caxixi	29
3.2.3 Pandeiro	29
3.2.4 Agogô	30
3.2.5 Reco-reco	31
3.2.6 Atabaque	32
3.3 Canto	33
3.4 A Roda de Capoeira.....	34
4. Das Aulas do Grupo Giramundo	36
4.1 Sobre a estrutura das aulas	36
4.2 Sobre o ensino musical.....	37
Considerações Finais	46
Referências Bibliográficas	47
Anexos	51

INTRODUÇÃO

A Capoeira é uma manifestação cultural onde interagem diversas linguagens artísticas e diferentes elementos. Cordeiro (2003, p. 10), deixa clara essa versatilidade: “A Capoeira é uma prática de variadas facetas, de múltiplas utilidades, com muitas divergências em sua definição: arte, luta, dança, jogo, desporto, folclore, cultura popular e filosofia de vida”. Diante de tamanha abrangência, ela se revela um importante meio para o trabalho integrado de aspectos físicos, cognitivos, culturais e sociais.

O ensino da Capoeira tradicionalmente privilegia essa integração. Nesse sentido, a Música é apenas mais um dos seus elementos constitutivos. É, sem dúvida, um dos aspectos mais relevantes e fundamentais no jogo, mas seu ensino nas academias e escolas especializadas de Capoeira é feito em conjunto com todos os outros. Faz-se necessário, portanto, estudar as especificidades dos aspectos musicais envolvidos na capoeiragem¹, a fim de entender esse processo e otimizar seus resultados.

Dessa forma, neste trabalho buscamos investigar o seguinte problema: como se dá o ensino específico de música em uma academia de Capoeira, ou seja, como os elementos eminentemente musicais envolvidos na prática da Capoeira são abordados durante os encontros. Neste processo de pesquisa, o objetivo geral é averiguar junto ao Grupo de Capoeira Giramundo, em atividade na cidade de São Luís, como se desenvolve o processo de ensino e aprendizagem musical nesta instituição. Os objetivos específicos são: identificar os elementos musicais presentes nos encontros; descrever a metodologia de ensino empregada nas aulas; apontar as estratégias utilizadas pelo professor; e relacionar a abordagem do grupo com o ensino tradicional de música.

No primeiro capítulo, apresentamos a metodologia utilizada na realização do estudo, a saber, trabalho de campo com princípios de pesquisa qualitativa, envolvendo estudo de caso com viés etnográfico e etnomusicológico. Neste capítulo, trazemos também a descrição dos sujeitos da amostra e do

¹ Rego (1968, p.28) define capoeiragem como o “ato de capoeira”, que é uma definição utilizada similarmente por muitos praticantes. No século XIX, essa expressão era utilizada para definir uma prática considerada como delito. Neste estudo, utilizaremos muitas vezes essa expressão para designar o ambiente onde circulam os atores sociais da capoeira.

campo de investigação. Apresentamos o fundador do Grupo Giramundo e um pouco de sua história; contamos a trajetória do grupo desde sua fundação; caracterizamos o espaço físico e o ambiente onde se realizam as aulas observadas.

No segundo capítulo, fazemos uma revisão da literatura, onde abordamos brevemente os aspectos gerais da Capoeira, a fim de contextualizar o leitor no universo da pesquisa em torno do tema. Estudamos sua definição, origem, modalidades e elementos característicos.

No terceiro capítulo, tratamos dos aspectos iminentemente musicais envolvidos na prática da Capoeira. Fazemos um estudo geral de como estes elementos estão envolvidos nessa manifestação cultural e o que compõe essa prática.

No quarto capítulo, analisamos a forma como se dá o ensino musical na rotina de treinos do grupo Giramundo. Apontamos quais as estratégias utilizadas pelo professor, como é a participação dos alunos, que métodos e técnicas permeiam o processo e quais os resultados alcançados.

Finalmente, apresentamos as considerações finais acerca dos principais elementos aqui estudados, esperando que este trabalho possa subsidiar futuras incursões ao vasto universo musical da Capoeira.

1. DO PERCURSO METODOLÓGICO

Para Fonseca (2002), *metodos* significa organização, estudo sistematizado, pesquisa, investigação. Para o autor, portanto, metodologia é o estudo da organização, do processo para a realização de um estudo ou de uma pesquisa. Etimologicamente, é o estudo do caminho que se percorre na busca do conhecimento. Minayo apresenta três aspectos concomitantes e define a metodologia científica:

- a) como a discussão epistemológica sobre o “caminho do pensamento” que o tema ou o objeto de investigação requer;
- b) como a apresentação adequada e justificada dos métodos, técnicas e dos instrumentos operativos que devem ser utilizados para as buscas relativas às indagações da investigação;
- c) como a “criatividade do pesquisador”, ou seja, a sua marca pessoal e específica na forma de articular teoria, métodos, achados experimentais, observacionais ou de qualquer outro tipo específico de resposta às indagações específicas (MINAYO, 2007, p. 44).

O instrumento por excelência de efetivação dessa busca é a *pesquisa*, que, de acordo com Gil (2007, p. 17), é definida como o:

(...) procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema até a apresentação e discussão dos resultados (GIL, 2007, p. 17).

1.1. Classificação do trabalho

Trata-se o presente trabalho de um estudo de caso com viés etnográfico e etnomusicológico. Esta pesquisa tem natureza qualitativa e descritiva, em que se pretende identificar e compreender técnicas de ensino musical no Grupo de Capoeira Giramundo, com sede em São Luís.

O estudo de caso se caracteriza como um tipo de pesquisa cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente. Visa ao exame detalhado de um ambiente, de um simples sujeito ou de uma situação em particular. Seu propósito é analisar intensivamente uma dada unidade social.

A etnografia, na sua acepção mais ampla, pode ser entendida, segundo Fetterman (1989, p. 11) como "a arte e a ciência de descrever uma cultura ou grupo". A pesquisa etnográfica envolve a descrição dos eventos que

acontecem na vida de um grupo (especialmente as estruturas sociais e o comportamento dos indivíduos enquanto membros deste grupo) e a interpretação do significado desses eventos para a cultura do grupo.

A pesquisa etnomusicológica segue essa mesma linha. Autores diversos têm concebido a etnomusicologia como o estudo antropológico da música que aborda tanto as dimensões estético-estruturais do fenômeno musical quanto os demais aspectos socioculturais que o caracterizam (MERRIAM, 1964, BLACKING, 1995, MYERS, 1992).

No desenvolvimento do trabalho, optamos pela adoção de métodos referentes à pesquisa qualitativa visando a uma abordagem detalhada dos significados apresentados pelos sujeitos participantes. Evitamos a simples enumeração de dados quantitativos, pois entendemos, como Chizzotti, que:

O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria *explicativa*; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado (CHIZZOTTI, 1991, p.79).

De acordo com Marconi e Lakatos (2010), a pesquisa qualitativa se ocupa da análise e interpretação dos aspectos mais relevantes e complexos do comportamento humano. Ainda segundo os autores, ela fornece descrições mais apuradas sobre atitudes, hábitos e demais aspectos que envolvem os participantes do estudo.

Devemos ressaltar, no entanto, que os conceitos qualitativos e quantitativos não se anulam mutuamente. Ao contrário, servem para a confirmação um do outro. Concordamos, portanto, com Santos Filho e Gamboa (2001) quando afirmam ser fictícia e artificial a dicotomia entre pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa. Na consolidação da pesquisa científica, o pesquisador deve ser capaz de superar as aparentes contradições epistemológicas, metodológicas e operacionais entre essas abordagens, a fim de realizar uma investigação sistemática, abrangente e comprometida, tanto com os princípios científicos quanto com a realidade investigada.

Uma postura descritiva do trabalho equilibra esses conceitos, uma vez que esta se trata de uma pesquisa que:

(...) observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Pesquisa a frequência com que um fenômeno ocorre, as suas dependências e características no

mundo físico ou humano sem a interferência do pesquisador (...) (CATANI, 2009, p.30).

1.2. Descrição da pesquisa

A fim de encontrar possíveis respostas ao problema levantado neste estudo, algumas etapas são desenvolvidas, conforme enumeração a seguir:

a) Pesquisa bibliográfica

Inicialmente, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o tema investigado e seus pressupostos. Nesse sentido, investigou-se os aspectos gerais e a história da Capoeira, o papel da música e seus elementos em seu contexto e o ensino de música em grupos de Capoeira.

Diversos materiais servem de apoio nesta etapa do estudo. Preliminarmente, Catani (2009), Chizzoti (1991), Duarte (2004), Falcão e Ténies (2000), Fetterman (1989), Fonseca (2002), Macedo (1994), Manzini (1991), Myers (1992), Quivy e Camenhoudt (2005), Teixeira (2003) e Yin (2005) subsidiam a metodologia aplicada, pautada em uma pesquisa qualitativa de abordagem etnográfica e etnomusicológica. Adorno (1999), Assunção e Vieira (1999), Capoeira (1998), Dias (2001), Pastinha (1988), Rego (1968) e Vieira (1995) são referência em qualquer estudo sobre o surgimento, a prática e o desenvolvimento da Capoeira. Pesquisas como as de Baccino (2010), Diniz (2011) e Real (2006), dentre outros, apontam o caminho para o estudo específico dos aspectos musicais, como este se propõe.

Essa etapa tem por objetivo apoiar e servir de base para fundamentação teórica deste estudo. Como ensina Fonseca:

Pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas a serem analisadas, publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto (FONSECA, 2002, p. 32).

Com isso, procuramos seguir a orientação de Macedo, afirmando que a pesquisa bibliográfica "consiste numa espécie de varredura do que existe sobre um assunto e o conhecimento dos autores que tratam desse assunto, a fim de que o estudioso não reinvente a roda!" (MACEDO, 1994, p. 13).

b) Pesquisa de campo

Para a coleta dos dados propriamente dita, a técnica utilizada é a de documentação direta, mais precisamente, entrevista com o responsável pelas aulas e observação das atividades de ensino.

Segundo Duarte (2004), o uso de entrevistas em pesquisa qualitativa não é obrigatório, mas é bastante frequente. Amparadas por um bom planejamento prévio e respeitadas as diretrizes éticas exigidas, mostra-se um eficiente meio de investigação científica. Por esse motivo, aqui é realizada uma entrevista com o responsável pelas aulas observadas, afim de caracterizar seu perfil pessoal e profissional. A entrevista se apoia em um questionário composto de trinta perguntas, conforme pode ser visto ao fim deste trabalho (Anexo 1).

O modelo de entrevista utilizado é o da entrevista semiestruturada², guiada pelo roteiro de questões. Este modelo permite uma organização flexível e uma ampliação dos questionamentos conforme as informações forem sendo fornecidas pelo entrevistado.

A observação direta é o instrumento principal de coleta de dados deste trabalho. Yin (2005) destaca que, quando se assume que o fenômeno pesquisado não apresenta um interesse puramente histórico, as condições comportamentais e ambientais tornam-se relevantes, ressaltando a importância desta estratégia.

Neste sentido, a observação direta é executada utilizando-se como roteiro um formulário construído para a definição dos indicadores dos aspectos observados. Assim, para cada dimensão colocada são alocados, a partir da observação, as informações necessárias para atender a cada um dos campos.

Para Quivy e Camenhoudt (1992) a observação direta apresenta o objetivo de captar os comportamentos no momento em que os mesmos são produzidos e em si mesmos, sem a mediação de documentos ou testemunhos posteriores. Esta vantagem, aliada à espontaneidade de coleta de um material não suscitado pelo pesquisador e a autenticidade relativa dos acontecimentos

² Segundo Manzini (2004) existem três tipos de entrevistas: estruturada, semi-estruturada e não-estruturada. Entende-se por entrevista estruturada aquela que contém perguntas fechadas, semelhantes a formulários, sem apresentar flexibilidade; semi-estruturada a direcionada por um roteiro previamente elaborado, composto geralmente por questões abertas; não-estruturada aquela que oferece ampla liberdade na formulação de perguntas e na intervenção da fala do entrevistado.

em comparação com palavras e escritos, respaldam a importância da utilização deste instrumento.

c) Análise dos dados

Terminada a coleta dos dados, a fase seguinte da pesquisa é a de análise e interpretação dos mesmos. Estes dois processos têm naturezas distintas, no entanto, aparecem sempre relacionados:

A análise tem como objetivo organizar e resumir os dados de tal forma que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação. Já a interpretação tem como objetivo a procura do sentido mais amplo das respostas, o que é feito mediante sua ligação a outros conhecimentos anteriormente obtidos (GIL, 1999, p. 168).

A análise de dados é o processo de formação de sentido a partir do que foi coletado e se dá consolidando, limitando e interpretando este material. Para Teixeira (2003), essa fase corresponde ao processo de formação de significado do objeto pesquisado.

No modelo de pesquisa aqui aplicado, qual seja, pesquisa qualitativa, ainda segundo a mesma autora, a análise dos dados deve ser feita simultaneamente com a sua coleta. Seguindo essa orientação, o processo de análise adotado implica necessariamente um trabalho de redução, organização e interpretação dos dados iniciado ainda na fase exploratória e presente durante todo o ciclo da investigação. Dessa forma, não se estabelece uma clara separação entre a coleta de informações e sua interpretação.

1.3. Contexto do estudo

O Grupo de Capoeira Giramundo foi fundado em 1993, por João Carlos Borges Fernandes, o Mestre Tutuca. Nascido em 1967, começou a treinar Capoeira em 1982, aos catorze anos de idade, e foi consagrado Mestre em 2005, aos 38 anos. É professor de Capoeira desde 1988. Coordena o grupo que conta hoje com cerca de 150 (cento e cinquenta) alunos, sendo, aproximadamente, 100 (cem) crianças com faixa etária entre seis e doze anos. Há quatro espaços de treinos nos municípios de São Luís e São José de Ribamar, no Estado do Maranhão. Além do Mestre, são capacitados para ministrar aulas do grupo os Contramestres e Instrutores; Monitores e Estagiários podem ajudar na condução dos trabalhos.³

³ Ver Graduação do Grupo, no Anexo 2.

O local da pesquisa é a Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal – APCEF, na cidade de São Luís, onde funciona a sede do Grupo. O sujeito principal é o Mestre, pois é ele o responsável pela condução do processo de ensino no grupo. Os sujeitos secundários são os alunos-capoeiristas, crianças de cinco a nove anos de idade, que fazem parte da turma.

Foram coletados dados, por meio de observação das aulas para crianças, na tentativa de compreender como o Mestre transmite e como os alunos apreendem os ensinamentos relacionados à prática musical na Capoeira.

O estudo envolve a observação de 26 aulas semanais de aproximadamente 45 (quarenta e cinco) minutos e uma entrevista com o responsável pelas aulas. Foram utilizadas também anotações em Diário de Campo, visando o preenchimento de um protocolo descritivo centrado na dinâmica das aulas, com especial atenção aos aspectos musicais abordados em seu curso.

A realização desta investigação seguiu as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisa Envolvendo Seres Humanos (Resolução nº 466/2012 do CNS). Todos os participantes foram voluntários, que aceitaram participar do estudo e foram informados previamente sobre os objetivos da pesquisa.

2. BREVE HISTÓRIA DA CAPOEIRA

Blacking (1977) ensina que não é possível entender a relação dos sons musicais como um sistema fechado, sem o contextualizar com o sistema sociocultural do qual a música faz parte, bem como ao sistema biológico ao qual pertencem aqueles que fazem a música. Assim, antes de entender como se dá o processo de ensino e aprendizagem musical dentro do grupo de Capoeira objeto deste estudo, é preciso entender o que é a Capoeira e qual o papel da música neste universo.

2.1. O surgimento da Capoeira

Segundo Rego (1968), existem três possíveis explicações para o uso do termo capoeira:

- 1) viria do tupi-guarani *caá-puêra*, mato que deixou de existir ou mato fino e ralo. Designa o lugar onde os escravos praticavam essa luta-dança-jogo, no Brasil Colônia, a partir do século XVI;
- 2) corresponderia ao nome de um cesto que os escravos utilizavam para carregar mantimentos aos mercados das cidades, em meados do século XIX. Nas horas vagas, nesses lugares, eles praticavam a Capoeira, que assim os identificava;
- 3) por último, viria do nome de uma ave (*Odontophorus capueira*) encontrada em várias regiões do país, também conhecida como Uru. Seus movimentos utilizados em disputas da espécie assemelham-se aqueles executados pelos capoeiristas.

A rigor, não há elementos suficientes para sustentar qualquer uma das teses. O que se tem de registro histórico data do século XIX e indica que a palavra "capoeira" era usada para designar tanto um conjunto de técnicas de combate envolvendo armas brancas e golpes com pernas e cabeça, quanto um grupo de "arruaceiros" e "malfeitores" que se opunham à polícia (VIEIRA E ASSUNÇÃO, 1988). As diferentes explicações quanto ao termo capoeira são reflexos das diferentes teses sobre o tempo e o espaço de seu surgimento.

É fácil ceder à tentação de caracterizar a Capoeira como instrumento libertário historicamente utilizado pelos negros na luta contra a escravidão, desde a chegada dos primeiros navios negreiros ao Brasil, ainda no século XVI.

No entanto, como bem alertam Vieira e Assunção (1988, p. 2): “a história da Capoeira é marcada por inúmeros mitos e semiverdades. Esses mitos e estórias dão base às tradições que se perpetuam e proporcionam a continuidade de um passado”. Eles foram criados no interior das comunidades de praticantes de Capoeira e ganham força devido a interesses políticos, culturais, pessoais e ideológicos. O estudo sobre o surgimento da Capoeira passa por essas considerações.

Há quem defenda que a Capoeira tem origem africana. Mestre Pastinha⁴, um dos mais importantes capoeiristas da história, é taxativo ao afirmar que “não há dúvida de que a Capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos” (PASTINHA, 1988, p. 20). A maioria, no entanto, defende a origem nacional da prática. Mesmo entre estes, porém, há divergências quanto ao momento e o lugar de nascimento da Capoeira. Soares (2004) considera que a teoria do nascimento da Capoeira nas fazendas e nos quilombos no período colonial, desde o século XVI, embora amplamente difundida, é um mito, pois não se baseia em informação documental. Nesse mesmo sentido, Vieira e Assunção (1988, p. 3) afirmam que não há documento histórico algum mencionando a Capoeira antes do século XIX.

Em vários grupamentos sociais, percebe-se uma necessidade de afirmar a legitimidade das suas origens remotas. O historiador Eric Hobsbawm destaca a importância do passado na construção e manutenção das ideologias. O autor ensina:

O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. O passado fornece um pano de fundo mais glorioso a um presente que não tem muito o que comemorar (HOBSBAWM, 1998, p. 17).

As observações do historiador podem muito bem ser aplicadas ao universo da Capoeira. Boa parte de seus praticantes a associam necessariamente à luta por liberdade, igualdade e justiça social. Os trabalhos científicos sobre o assunto tendem a repetir esse mesmo discurso e corroborar essa mesma ideologia. É muito comum em artigos, monografias, dissertações e teses acadêmicas afirmações como as seguintes:

⁴ Vicente Joaquim Ferreira Pastinha (1889-1981) foi um dos principais mestres de capoeira da história. Em 1941, fundou a primeira escola de capoeira legalizada pelo governo baiano, o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), no Largo do Pelourinho, na Bahia.

(...) nas suas raízes, o movimento da Capoeira está inserido, principalmente, no movimento do povo negro com suas estratégias de luta e sobrevivência (...) (PERKOV, 2012, p. 27).

Sem dúvida ela [a Capoeira] nasceu no meio rural com a luta pela liberdade (...) (REGO, 1968, p.31).

Na ânsia de liberdade, e diante da inconformidade com a situação de maus tratos e principalmente de clausura, os negros escravos acabaram por perceber que sua única arma contra toda a opressão que sofriam seria o seu próprio corpo (...) (FREITAS, 2006, p. 28).

Outro fato histórico importante na história da Capoeira é o surgimento dos quilombos (...) O espírito de rebeldia dos escravos e a convicção do direito de liberdade eram a força motriz para a formação de um quilombo (BRITO, 2005, p. 24).

É interessante observar os mecanismos de construção da história oficial e a criação dos mitos. O mais importante quilombo do Brasil, por exemplo, o Quilombo dos Palmares (séculos XVI e XVII), é até hoje considerado símbolo da resistência negra à escravidão (em grande parte, graças à Capoeira) e um de seus líderes, Zumbi, é aclamado como herói da nação. As evidências históricas, no entanto, mostram algo bem diferente:

Não encontrei na historiografia da capoeira nenhum indício de que Zumbi fizesse uso dos golpes de capoeira para lutar, nem de que em Palmares havia capoeira e até mesmo que a capoeira já existisse nesse período, porém é comum ouvirmos cantigas que enalteçam os dotes desse líder negro como hábil praticante dessa luta, dança ou jogo (ALMEIDA, 2007, p. 99).

O rigor científico não requer necessariamente a excisão do arcabouço mítico construído ao longo da história da Capoeira. Não se trata de uma mentira a ser extirpada, mas de um dado a ser investigado e compreendido. Como bem observa Hall (2005), os fenômenos culturais expressam sentimentos de ressentimento e/ou orgulho de forma compreensível para seus atores sociais.

Percebe-se, já de início, que indicar a origem da Capoeira é algo bastante complexo. Em um plano objetivo e científico, a investigação é limitada por falta de documentação concreta; no plano do senso comum, as discussões se sujeitam a imposições de autoridades com argumentos que se aproximam de explicações míticas. Embora Real (2006) considere a questão do surgimento da Capoeira como um problema sem solução, existem fontes suficientes para traçar um histórico aproximado.

A maioria dos autores destaca que apesar da grande influência das manifestações que englobam dança, luta e jogo dos escravos africanos, como o n'golo e o batuque, as primeiras referências concretas da Capoeira são datadas do final do século XVIII e início do século XIX, no Brasil. O mais antigo registro referente à Capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti (2004). O documento data de 1789 e se refere ao processo criminal de um escravo chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro acusado de assassinato e da prática de capoeiragem. No decorrer do processo constatou-se que Adão era inocente quanto ao homicídio, mas foi confirmada sua condição de capoeira, sendo, por isso, condenado a levar quinhentos açoites e a trabalhar dois anos nas obras públicas da cidade do Rio de Janeiro.

As primeiras evidências iconográficas da Capoeira foram produzidas por estrangeiros em viagens exploratórias ao Brasil no início do século XIX. Sua representação mais antiga é uma pintura em aquarela chamada *Negroes fighting. Brasils* (fig. 1), feita entre os anos de 1821 e 1823 pelo artista inglês Augustus Earle, nos anos em que morou no Rio de Janeiro.



Fig. 1 – Negroes Fighting. Brasils, de Augustus Earle, 1821-1823

Outros dois artistas estrangeiros tiveram grande importância para a documentação dos costumes naquele período: o francês Jean-Baptiste Debret, em 1816, e o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, em 1821. Posteriormente, os dois participaram de uma coletânea de trabalhos realizados chamada *Voyage*

pittoresque et historique au Brésil, publicada entre 1834 e 1839. É de Rugendas a gravura *San-Salvador* (fig. 2), de 1827, registrando os primórdios da Capoeira baiana, e de Debret a obra *O tocador de berimbau* (fig. 3), de 1826, retratando o berimbau, instrumento musical que na época ainda não estava associado à prática da Capoeira, mas viria a se constituir anos mais tarde em um dos seus principais símbolos.⁵



Fig. 2: São Salvador, de Johann Moritz Rugendas, 1827

⁵ Sobre o uso de instrumentos musicais na capoeira, ver Capítulo 3 deste trabalho.



Fig. 3: Joueur d'Uruncungo, de Jean Baptiste Debret, 1826.

2.2. Fases da Capoeira

De acordo com Nestor Capoeira (1998), há três períodos bem definidos na história da Capoeira: escravidão, marginalidade e ensino nas academias, conforme descrição a seguir:

a) Fase da escravidão

O período da escravidão corresponde à origem da Capoeira, nascida da mistura de diferentes lutas, danças, rituais e instrumentos musicais vindos de diferentes partes da África para o Brasil, entre os anos de 1800 e 1900. No início desse período, de acordo com Soares (2004), a maior parte dos capoeiristas era de escravos e africanos. Com o passar dos anos, no entanto, esse quadro vai se alterando e, a partir da metade do século, já se observa forte presença de diferentes tipos sociais: escravos, livres, libertos, africanos, descendentes de africanos, militares, portugueses, imigrantes europeus e, inclusive, membros da elite social.

De caráter urbano, teve início no Rio de Janeiro, em Salvador e em Recife, as principais cidades do Brasil na época. A Capoeira de cada um desses locais teve uma trajetória particular, mas não isolada. A carioca estava historicamente ligada à filosofia da malandragem dos anos 1800; a baiana, à cultura e religiosidade negra; a de Recife, à participação ativa nas festas

populares. Em comum, há o fato de essas cidades sediarem os maiores portos do Brasil, sendo, portanto, regiões de grande circulação de pessoas e mercadorias. Outra característica geral da Capoeira daquele período foi a violência e a criminalidade associadas à prática. Dias (2001) destaca o medo que os grupos de Capoeira representavam para a sociedade em meados do século XIX. Aqueles grupos eram chamados *maltas* e eram famosos por provocar desordens, brigas e afrontas ao governo e à população em geral, como registrado em gravura da época (fig. 4).



Fig. 4: *Conflitos das Maltas de Capoeiras na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, de Sales, 1942. Disponível em <http://www.memocapoeirapernambucana.com.br>*

As maltas tiveram papel importante na política do período servindo aos interesses ideológicos de diferentes grupos políticos. Também exerceram grande influência na cultura local, com reflexos nos costumes da cidade, nos seus personagens típicos, nas suas danças e festas, como o carnaval do Rio de Janeiro e o frevo de Pernambuco.

b) Fase da marginalidade

O final do século XIX foi marcado por dois acontecimentos de extrema importância para o país e com reflexo direto na prática da Capoeira: a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889). Os republicanos traziam uma nova proposta para a política nacional, visando o fim das velhas práticas do Império, marcado pela ineficiência, pela corrupção e pela violência. A Capoeira foi identificada como parte dessa velha forma de atuação e foi alçada à condição de alvo da repressão. O objetivo era o seu extermínio. Assim, a prática da Capoeira passou a ser considerada crime, de acordo com o Código Penal (Decreto nº. 487, de 11 de outubro de 1890), nos seguintes termos:

Artigo 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecido pela denominação de capoeiragem. Pena de dois a seis meses de reclusão.

Parágrafo Único: É considerado circunstância agravante pertencer à capoeira, alguma Banda ou Malta. Aos chefes, ou cabeças, impor-se-á pena em dobro.

Artigo 403. No caso da reincidência, será aplicado ao capoeirista, no grau máximo, a pena do artigo 400 (reclusão por três anos, em Colônias Penais e Presídios Militares na Fronteira).

Artigo 404 - Se nesse exercício de capoeira, perpetrar homicídio, provocar lesão corporal, ultrajar o poder público ou particular, e perturbar a ordem, a tranquilidade e a segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá nas penas cominadas para tais crimes.

A Lei foi aplicada com rigor. No Rio de Janeiro, capital do país, foi onde o combate à Capoeira se deu de forma mais implacável. No início do Governo Provisório, foram perseguidos pelos chefes de polícia, presos e deportados um grande número de pessoas para o arquipélago de Fernando de Noronha. Daí em diante, a tendência foi o desaparecimento de capoeiristas. As maltas foram aniquiladas, mas a prática da Capoeira em si não foi extinta.

c) Fase do ensino nas academias

Desde o final do século XIX, alguns intelectuais já viam a Capoeira como expressão de uma cultura genuinamente brasileira. Na Europa e nos Estados Unidos, as práticas esportivas ganhavam destaque ao assumirem um papel importante na construção de identidades nacionais. No Brasil, esperava-se que ela tivesse essa mesma função. Assim, alguns defendiam que a Capoeira

fosse encarada como uma espécie de ginástica e luta nacional. Mais do que reconhecida, sua prática deveria ser estimulada e aproveitada nos meios militares e na formação física dos jovens.

Em 1907, surgiu a primeira tentativa de instituição formal de uma ginástica brasileira a partir da Capoeira: *O guia da Capoeira ou Ginástica Brasileira*, de autor desconhecido⁶. Em 1928, Coelho Neto⁷, lançou uma proposta pedagógica de inclusão da Capoeira nas escolas civis e militares. Em seu artigo *Nosso Jogo*, o escritor destacou o desenvolvimento físico e a disciplina do caráter gerados pela prática da Capoeira, bem como seu grande valor como instrumento de defesa pessoal. No mesmo ano, Aníbal Burlamaqui, um oficial da Marinha do Rio de Janeiro, publicou *Ginástica nacional (capoeiragem): methodisada e regrada*, no qual apresenta regras para o jogo esportivo da Capoeira, aperfeiçoando e ampliando o livro de 1907 (fig. 5).



Fig. 5: Capa do livro "Gymnastica Nacional (capoeiragem): methodisada e regrada", de Aníbal Burlamaqui, 1928

⁶ O autor teria julgado prudente não revelar seu nome, pelos preconceitos existentes em relação à capoeiragem, mencionando apenas a sigla O.D.C., que significava "Ofereço, Dedico e Consagro à distinta mocidade".

⁷ Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) foi um político, professor e escritor (cronista, folclorista, romancista, crítico e teatrólogo), membro da Academia Brasileira de Letras.

Apesar de essas propostas serem defendidas por parte significativa das elites da época, elas não foram muito difundidas nem efetivamente implementadas nas instituições de ensino. Ademais, o Código Penal ainda estava em vigor, ou seja, a Capoeira era uma prática proibida em todo o país.

Na primeira metade do século XX, Mestre Bimba⁸ leva a Capoeira para recintos fechados, adaptando-a segundo procedimentos acadêmicos de instituições de ensino. Nestes espaços, instituiu um sistema de sequências de movimentos e criou uma série de procedimentos didáticos, dentre eles, exame de admissão⁹, curso de especialização, cerimônias de batismo e graduação, sistema de hierarquia, formaturas, que caracterizaram o que se tornou mundialmente conhecido como *Capoeira Regional*. Com a criação da Capoeira de Bimba, a modalidade até então praticada passou a se chamar *Capoeira Angola*, considerada por seus praticantes como a detentora da verdadeira tradição da capoeiragem, desenvolvida no Brasil mas oriunda da África. Mestre Pastinha sistematizou esse estilo e passou a divulgá-lo, montando sua própria academia, na cidade de Salvador, o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA).

2.3. Capoeira Angola, Capoeira Regional e Capoeira Contemporânea

Até a década de 1920, não se falava em modalidades ou estilos diversos de Capoeira. Havia, tão somente, a capoeiragem. A criação de Bimba fez essa cisão. Aqueles que aderiram à luta regional baiana passaram a constituir a Capoeira Regional; os que escolheram permanecer fiel às práticas tradicionais passaram a compor a Capoeira Angola.

A Capoeira Angola, para seus praticantes, é o estilo mais próximo de como os negros escravos jogavam Capoeira. Seu nome se deve aos escravos vindos para o Brasil a partir do Porto de Luanda, chamados, independentemente de sua terra natal, de "Negros de Angola". Teriam sido estes os precursores da capoeiragem. O estilo é marcado pela preocupação com o ritual do jogo, pelos

⁸ Manoel dos Reis Machado (1889-1974) foi criador da Luta Regional Baiana, em 1932, mais tarde chamada de Capoeira Regional.

⁹ O exame de admissão aplicado por Bimba consistia primeiramente de três exercícios básicos: cocorinha, queda de rins e ponte. Tinham a finalidade de verificar a flexibilidade, força e equilíbrio do iniciante. Em seguida, testava-se a coordenação do aluno através do movimento da ginga. Não eram abordados aspectos exclusivamente musicais no teste.

movimentos suaves, lentos e rasteiros, pela expressividade e pela teatralidade. Características, aparentemente, de uma expressão artística e não de uma arte marcial, mas Pastinha (1988) advertia: "Capoeira Angola é, antes de tudo, luta e luta violenta".

A Capoeira Regional foi criada por Mestre Bimba. Seu objetivo era tornar o jogo mais eficiente do ponto de vista esportivo. Assim, retirou muito da expressividade e teatralidade da prática, tornando-a mais rápida, ágil e eficaz. Bimba criou um sistema rígido de ensino, possibilitando que a Capoeira fosse conhecida entre diferentes extratos sociais e, principalmente, dando-lhe respeitabilidade, pois até então era bastante marginalizada.

Souza (2010) traz quadros sintetizados acerca das diferenças entre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional, quanto à movimentação corporal dos praticantes (tab. 1) e quanto às características gerais do jogo (tab. 2):

Capoeira / Referência	Movimentos Corporais
Capoeira Angola	Jogo mais pelo chão; ginga baixa; jogo mais na defesa; jogo mais lento; corpos não se tocam; ginga mais dançada; ênfase no lúdico; maior teatralidade
Capoeira Regional	Jogo mais pelo alto; ginga alta; jogo mais no ataque; jogo mais rápido; corpos se tocam; ginga menos dançada; ênfase na competição; menos teatralidade

Tab. 1: referente aos movimentos corporais

Capoeira / Referência	Movimentos Corporais
Capoeira Angola	Movimentação constante pela ginga baixa;
	Os jogadores se mantem aparentemente na defesa e atacam quando o oponente menos espera
	O alvo do ataque é a cabeça do outro
	Os corpos não se tocam
	Apenas as mãos e os pés devem tocar o chão (o bom capoeirista de Angola não suja a roupa)
	A intervenção deve ser sempre a de desequilibrar o outro, o que é conquistado menos pela força e mais pela malícia, no sentido dado ao termo anteriormente de simulação e dissimulação do ataque
	Há uma ênfase na dança, como podemos notar na chamada de Angola exclusiva dessa dança, onde os passos da dança são explícitos
	Há uma maior preocupação com o ritual de roda: benzer-se antes de entrar, dar a mão ao parceiro antes e depois do jogo, aguardar a ordem do berimbau para entrar na roda, entrar nela pela boca da roda, etc.

Capoeira Regional	Movimentação constante pela ginga alta
	O jogo deve ser centrado no ataque
	Há uma ênfase na luta, pois os movimentos devem ser traumatizantes com velocidade e exposição
	Quando não há espaço suficiente para se movimentar, o capoeirista deve usar os golpes cinturados ou ligados, tocando o corpo do outro
	O alvo é a cabeça do outro
	A intenção deve ser sempre a de derrubar o outro, em geral com a aplicação de golpes desequilibrantes (a rasteira e a tesoura são muito utilizadas)

Tab. 2: referente às características do jogo

Por volta da década de 1960, a Capoeira passa a tomar novo impulso fora da Bahia, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ali, houve grande difusão entre a juventude das classes médias e adesão às academias onde eram praticadas outras modalidades esportivas e artes marciais. Logo se observou que em alguns grupos a diferenciação entre Angola e Regional não era precisa. Nos treinos e nas rodas destes grupos, os elementos de um e outro estilo se confundiam. Um novo modelo passou então a surgir, no qual não se fazia a opção por uma das escolas tradicionais, mas aproveitava-se de características de ambas. A esse novo estilo deu-se o nome de Capoeira Contemporânea. Diferente das anteriores, o que caracteriza esse estilo é a ausência de fundamentos ou normas consolidadas e universais capazes de unificar seus adeptos sob uma mesma estrutura. A Capoeira Contemporânea, devido a sua versatilidade, possibilitou uma expansão da Capoeira, a partir da década de 1970, para fora do país.

De acordo com a página virtual www.capoeiracbc.sites.uol.com.br, da Confederação Brasileira de Capoeiras (CBC), a Capoeira tem hoje presença comprovada em cento e trinta e dois países. Se tomarmos apenas a referência esportiva, existem hoje no Brasil setenta e oito ligas regionais e municipais, vinte e quatro federações estaduais, uma confederação brasileira, uma associação brasileira de árbitros, uma associação brasileira de Capoeira especial e adaptada. No âmbito internacional, existe a Federação Internacional de Capoeira (FICA), que coordena os trabalhos das federações nacionais de Capoeira existentes no Canadá, Portugal, Argentina, França, além da Confederação Brasileira de Capoeira. A FICA está organizando, ainda, federações nacionais

nos EUA, Espanha, Noruega, Japão, Israel, Colômbia, Inglaterra, Bélgica, Singapura, Estônia, Rússia, Alemanha, Itália e Suíça.

Em 2008, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou a Capoeira como patrimônio cultural brasileiro. Em 2014, a Roda de Capoeira foi alçada pela Unesco à condição de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

3. DA MÚSICA NA CAPOEIRA

3.1. Funções da música na Capoeira

O jogo da Capoeira se manifesta através de movimentos corporais de dois jogadores. No entanto, esse jogo somente acontece depois de uma música que o norteie passe a existir. A música determina os diferentes jogos e orienta a movimentação dos envolvidos. Execução musical e movimentos corporais se afetam mutuamente. Não existe jogo de Capoeira sem música.

É precisamente pelo aspecto musical que a Capoeira se distingue enquanto luta e também como arte. Há um debate antigo em que se discute a natureza dessa prática, ou seja, se ela deve ser considerada esporte ou manifestação artística. A Lei nº 9.696/98, por exemplo, determinava que todas as atividades relativas à Capoeira fossem fiscalizadas por profissionais da Educação Física subordinados ao Conselho Nacional de Educação Física - CONFEF. Houve grande manifestação contrária entre os capoeiristas. Argumentou-se que caracterizar a prática apenas como esporte era um grande reducionismo. Restringir o ensino da Capoeira aos acadêmicos de Educação Física significaria eliminar seu caráter essencialmente interdisciplinar e desprezar o conhecimento popular, consubstanciado na figura do Mestre. Essa tentativa de submissão à instrução formal é fenômeno comum às artes de uma forma geral. Na música, por exemplo, discute-se há bastante tempo se é possível o exercício da profissão, mesmo sem formação acadêmica. Em Decisão do Supremo Tribunal Federal, ficou firmado o entendimento de que aos músicos, de forma geral, aplicam-se os “princípios constitucionais da livre expressão artística e da liberdade do exercício profissional”¹⁰. Na Capoeira, essa tentativa de academicização da arte também não prevaleceu. Em 2002, a Lei 9696/98 recebeu uma emenda excluindo a Capoeira do controle do CONFEF. Entendeu-se que se trata de uma expressão artístico-cultural e não mera prática desportiva.

Real, baseado em entrevistas de importantes Mestres e Pesquisadores da Capoeira atualmente, enumera as funções da música na sua prática:

Em síntese, os papéis atribuídos às musicalidades das rodas de capoeira, pelos agentes, envolvem: 1) o fato da capoeira

¹⁰ STF, RE 600497, Rel. Ministra Cármen Lúcia, julgado em 27.09.2011, DJU de 28.09.2011.

praticada hoje ser fundamentalmente caracterizada pela presença da música, como disse Frede Abreu; 2) a ideia de que as músicas influenciam no desempenho das funções, do jogo ter mais harmonia e do cara se soltar mais, de fazer com que os capoeiristas sejam alegres, parecendo formar uma família, como disseram Frede, Mestre Neco e o Mestre Raimundo Dias, respectivamente; 3) a possibilidade de demonstrar que a capoeira vai além da movimentação corporal, como disse Mestre Cobra Mansa; 4) a possibilidade de colocar todos numa mesma consciência, criando um contexto de comunicação ou elo com o cosmo, como disseram Mestre Cafuné, Mestre China e Mestre MÔa do Catendê; 5) a história da capoeira ou função narrativa, como disseram Frede e Mestre Cobra Mansa (REAL, 2006, p. 274).

3.2. Instrumentos Musicais

Recebe o nome de organologia a ciência que trata dos instrumentos musicais. Ela faz a classificação e a sistematização de todos os instrumentos, a partir do seu feitio, do seu material, da sua forma, de suas estruturas, de seu timbre e do meio de produção do som. A organologia considera como instrumento musical qualquer corpo ou objeto feito pelo ser humano para produzir som.

Os instrumentos musicais são sistematizados de diversas maneiras. A questão básica para a classificação é a forma como o som é produzido. Neste estudo, adotamos a sistemática proposta por Hornbostel e Sachs (1961), que divide os instrumentos em:

- a) Idiofones: aqueles cujo material soa por si;
- b) Membranofones: instrumentos de percussão que produzem som através da vibração de membranas distendidas;
- c) Cordofones: aqueles em que o som é produzido pela vibração de uma corda tensionada quando beliscada, percutida ou friccionada;
- d) Aerofones: aqueles cujo som é produzido pela vibração do ar.

O primeiro registro da presença de um instrumento musical na Capoeira aparece no início do século XIX, em 1835. *Jogo da Capoeira ou Dança da Guerra*, de Rugendas (fig. 6) apresenta a prática da Capoeira ao som de uma espécie de tambor. O artista não faz referência a outros instrumentos, porém isso não significa necessariamente que não houvesse.

Diniz alerta sobre as fontes da época:

"Textos e imagens de viajantes no período colonial são fontes de difícil interpretação, pois generalizantes quanto às formas expressivas dos negros, tanto pelo preconceito quanto pela distância social de quem os produzia, apresentando formas insólitas de tocar alguns instrumentos em ilustrações, estereotipando as expressões gestuais, adjetivando pejorativamente as superficiais descrições sobre a música. Mesmo assim, muitos autores recorrem a tais documentos para recriar a história da Capoeira" (DINIZ, 2011, p. 46).

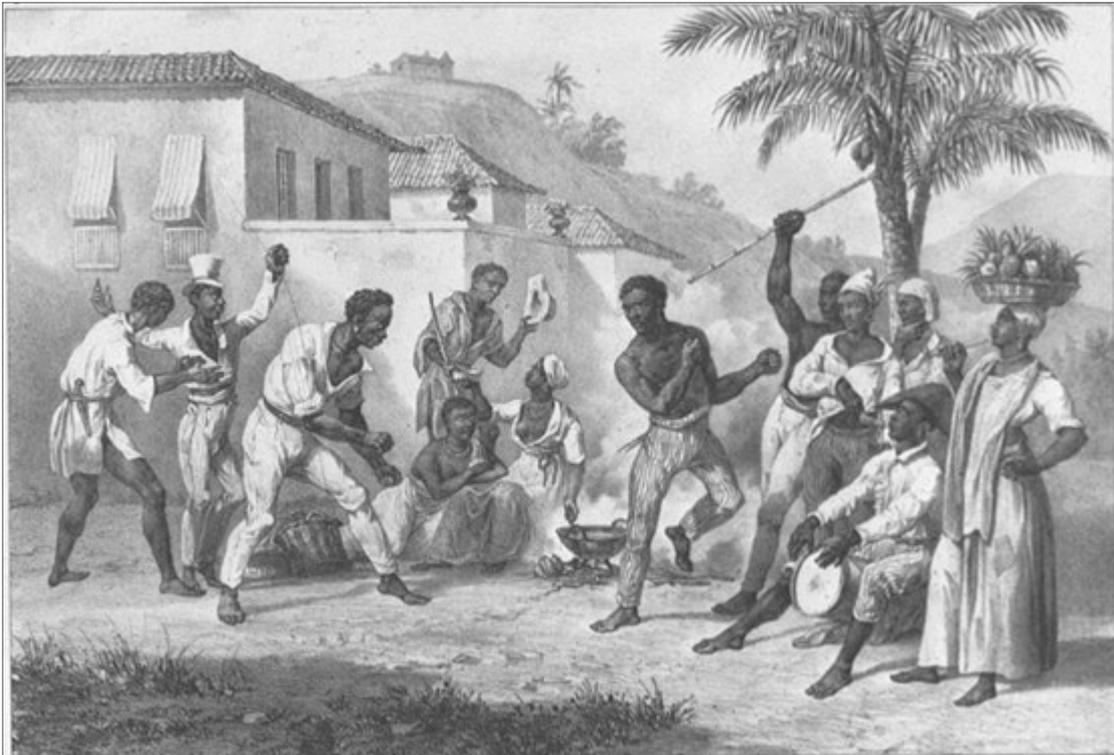


Fig. 6: *Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre*, de Moritz Rugendas, 1835

Os instrumentos musicais são importantes na Capoeira porque comandam o ritmo do jogo e o andamento da ginga, movimento básico da prática. A formação instrumental de uma roda de Capoeira, chamada de bateria ou orquestra, varia de acordo com a filosofia de cada mestre ou grupo. Em geral, há duas formações básicas, correspondentes aos dois estilos predominantes, quais sejam, Capoeira Angola e Capoeira Regional.

Para Mestre Pastinha (1988), representante maior da Capoeira Angola, o jogo requer três berimbaus: o *gunga*, com a cabaça grande, de som grave, responsável pela marcação; o *médio*, com a cabaça média, que dá o contratoque ritmado; o *viola* ou *violinha*, com a menor das cabaças, de som

agudo, utilizado para improvisações. A orquestra inclui ainda: pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque.

Na Capoeira Regional, de Mestre Bimba, a bateria é composta por um berimbau e dois pandeiros.

3.2.1 Berimbau



Fig.7: Berimbau

O berimbau que conhecemos hoje (fig. 7) é um arco musical monocórdio utilizado principalmente no jogo da Capoeira (SANTOS, 1990). O arco musical é, talvez, um dos mais primitivos de todos os instrumentos musicais. É um instrumento de cordas e, de acordo com o *Harvard Dictionary of Music* (RAVEL, 2003), várias formas podem ser encontradas em muitas culturas no mundo, incluindo Novo México, Patagônia, África Central, África do Sul e Brasil.

Na classificação de instrumentos musicais feita por Curt Sachs (1940), o arco musical se enquadra na classe de "cítara": um instrumento sem braço e com as cordas esticadas entre as duas extremidades de um corpo, quer este corpo seja no sentido usual um ressonador em si, quer precise de um ressonador adicionado. Algumas formas do arco musical são mais facilmente classificadas como "harpa".

Na África do Sul e na África Central, muitas formas de arco musical podem ser encontradas. De acordo com Shaffer (1977), o arco musical chegou ao Brasil junto com os negros trazidos como escravos, no século XVI. Aqui, tomou formas diferentes e adquiriu novos nomes. Havia diferentes espécies de berimbau: berimbau-de-boca, berimbau-de-bacia, berimbau-de-barriga. Este último foi adotado pelos praticantes da Capoeira.

O berimbau-de-barriga é também conhecido como: urucungo, urucurgo, orucungo, oricungo, uricungo, rucungo, ricungo, berimbau metalizado, gobo, marimbau, bucumbumba, bucumbunga, gunga, macungo, matungo, mutungo, aricungo, arco musical e rucumbo. É constituído por uma vara em arco, de madeira ou verga, com um comprimento aproximado de 1,50 metros a 1,70 metros e um fio de aço (arame) preso nas extremidades da vara. Na sua base, é amarrada uma cabaça com o fundo cortado que funciona como caixa de ressonância (fig. 8). O instrumentista usa a mão esquerda para sustentar o conjunto e pratica movimentos de vai e vem contra o ventre, utilizando uma pedra ou uma moeda (dobrão), para pressionar o fio. A mão direita, com uma varinha, chamada baqueta, percute a corda (fig. 9).

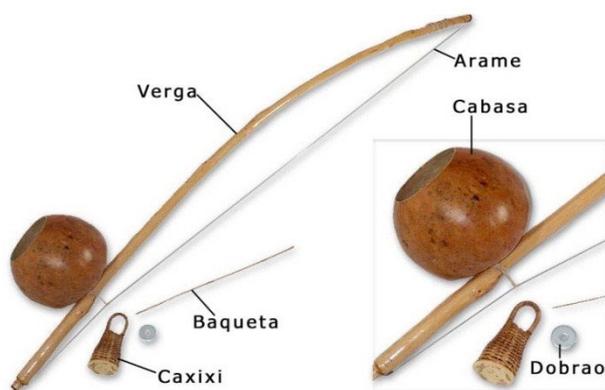


Fig. 8: partes do berimbau



Fig. 9: posição para tocar berimbau

O instrumento é mais comumente visto nas rodas de Capoeira, mas sua presença no meio musical é considerável. Músicos de jazz, rock, black music e eruditos o têm incorporado a suas composições.

O berimbau é o principal responsável por ditar o ritmo ao jogo da Capoeira. Como diz Vieira (1998), o pé-do berimbau é a entrada ritual para a roda. No desenvolvimento do jogo, os demais instrumentos que compõem a orquestra têm papel de subordinação ao berimbau.

A seguir, apresentamos os demais instrumentos que se fazem mais rotineiramente presentes na Capoeira.

3.2.2 Caxixi



Fig. 10: Caxixi

Instrumento idiofone do tipo chocalho, de origem africana. Como se depreende da fig. 10, trata-se de um pequeno cesto de palha trançada, em forma de campânula, pode ter vários tamanhos e ser simples, duplo ou triplo; a abertura é fechada por uma rodela de cabaça. Tem uma alça no vértice. Possui pedaços de acrílico, arroz ou sementes secas no interior para fazê-lo soar. É usado principalmente como complemento do berimbau. A mão direita que segura a vareta entre o polegar e o indicador, segura também o Caxixi, com o médio e o anular. Desta maneira, cada pancada da vareta sobre a corda é acompanhada pelo som seco do instrumento.

3.2.3 Pandeiro



Fig. 11: pandeiro

Pandeiro (fig. 11) é o nome dado a instrumentos musicais de percussão membranofones¹¹, que consistem numa pele esticada numa armação estreita, chamada aro, que não chega a constituir uma caixa de ressonância.

Essa armação é geralmente circular, mas pode ter outros formatos (por exemplo, quadrangular no adufe). Dispostas em intervalos ao redor do aro, podem existir platinelas de metal. Pode ser brandido para produzir som contínuo de entrechoque, ou percutido com a palma da mão e os dedos.

É conhecido desde o neolítico na Ásia, África e Europa. Existe com tamanhos e formas diversificadas como o pandeiro propriamente dito, a pandeireta ou o adufe, além de apresentar variações como a pandeirola.

No Brasil, o pandeiro entrou por via portuguesa (sua provável origem é árabe), e foi logo incorporado às festas populares. Há registros de que esse instrumento já estaria presente na primeira procissão de Corpus Christi, realizada na Bahia, no ano de 1549 (REGO, 1968).

Na Capoeira, o pandeiro trabalha na marcação do ritmo estabelecido pelo berimbau. Ao tocador de pandeiro, é permitido executar floreios para enfeitar a música.

3.2.4 Agogô



Fig. 12: agogô

A fig. 12 mostra o agogô, instrumento de percussão de origem africana. É um instrumento musical idiofone, compõe-se de duas até quatro campânulas de ferro, ou dois cones ocios e sem base, de tamanhos diferentes, de folhas de flandres, ligados entre si pelos vértices. Para produzir som nesse

¹¹ Além de se caracterizar como um membranofone, o pandeiro é também um idiofone. Devido a tais tipos de instrumentos, a classificação de Hornböstel-Sachs tem sido questionada, assim como em situações onde os instrumentos musicais tradicionais – como o violão, por exemplo – são utilizados por meio de técnicas estendidas, tornando obsoleto classificá-los somente por um meio de produção do som.

instrumento, deve-se percutir com uma baqueta de madeira as campânulas, fazendo com que elas vibrem.

Tem participação importante em cerimônias religiosas de origem africana e em grupos musicais de samba, pagode e formações carnavalescas, como blocos e ranchos. Na Capoeira, é também conhecido por gã. Seu nome deriva de akokô, palavra nagô que significa relógio ou tempo.

3.2.5 Reco-reco



Fig. 13: reco-reco

Reco-reco (fig. 13) é um termo genérico que indica os idiofones cujo som é produzido por raspagem. A forma mais comum é constituída de um gomo de bambu ou uma pequena ripa de madeira com talhos transversais. Outras formas encontradas são: o reco-reco de mola, usado nas baterias de escola de samba; reco-reco com forma em cabaça, encontrado em países da América Latina e Central; e o amelê baiano, constituído de uma pequena caixa de madeira com uma mola de aço estendida, sendo esta friccionada por tampinhas de garrafa enfiadas em uma vareta de ferro.

O reco-reco é encontrado em algumas manifestações de cultura popular, no samba e também na música erudita, como, por exemplo, nas obras do compositor brasileiro Cláudio Santoro e na "Sagração da Primavera" do compositor russo Igor Stravinsky.

O reco-reco foi consolidado na Capoeira através do Centro Esportivo de Capoeira Angola de mestre Pastinha. Hoje em dia, pode ser visto em muitas rodas dando sua contribuição na marcação do ritmo do jogo.

3.2.6 Atabaque



Fig. 14: atabaque

Instrumento musical membranofone de percussão, mostrado na fig. 14. Constitui-se de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro. É tocado com as mãos, com duas baquetas, ou por vezes com uma mão e uma baqueta, dependendo do ritmo e do tambor que está sendo tocado.

De origem persa, seu nome é derivado do termo árabe *aT-Tabaq*, que significa “prato”. Foi introduzido no Brasil pelos escravos africanos. Faz parte do instrumental dos ritos do candomblé, mas difundiu-se indistintamente em diversas manifestações folclóricas e variadas religiões afro-brasileiras. No Maranhão, por exemplo, é tocado nas casas de Tambor de Mina¹².

Na Capoeira, exerce a função de marcação do ritmo estabelecido pelo berimbau. Uma exceção, como já se mencionou, surge nas rodas dos capoeiras que seguem os ensinamentos de mestre Bimba, que estabeleceu a não utilização do atabaque.

Adorno descreve com poesia a importância desse instrumento:

O atabaque traz evocações que transportam ao mundo da magia. O ritmo misterioso descobre - à visão da mente - um cenário de realismo fantástico. A força dos sons invade o capoeira, arrastando o pensamento, que se perde num turbilhão

¹² *Tambor de Mina* é a denominação mais difundida das religiões Afro-brasileiras no Maranhão e na Amazônia. A palavra tambor deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro da Costa da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da costa situada a leste do Castelo de São Jorge de Mina, no atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros *mina-jejes* e *mina-nagôs* (http://www.portaldocandomble.pro.br/tambor_de_mina.html).

de emoções e pode levar à trilha do sobrenatural: empolgação e fascínio se traduzem em agilidade e força. E se descortina a África viva em cada um de nós. Misteriosa, como a exaltação que brota bem de dentro, aos jorros, atinge a superfície da pele e transborda, em gestos de força e beleza. Até que sobrevenha a calma e sossego, como numa estranha dança (ADORNO, 1999, p. 65).

3.3 Canto

É interessante registrar que o canto não esteve presente na capoeira desde suas origens. De acordo com Bancardi (2006), somente a partir das décadas de 1930 e 1940 esse elemento vai se incorporar de maneira fundamental nas rodas.

Brito (2005) ensina que quem entoa os cânticos não é propriamente um cantor, mas um *cantador*, ou seja, mais importante que o apuro técnico da voz é que sua mensagem seja compreendida pelos dois jogadores e pelos demais componentes da roda. Como ensina o Mestre Nestor Capoeira (1998), os cantos não são apenas a complementação dos ritmos criados pelo berimbau, mas uma fonte de ensinamentos, códigos de postura e a base de uma filosofia de vida.

Bancardi (2006) ensina que os cantos da Capoeira são readaptações dos antigos *martelos*¹³ e *xácaras*¹⁴ da região da Península Ibérica e, mais recentemente, originários das *cantigas de roda*¹⁵ e do samba de roda¹⁶.

As cantigas de Capoeira se classificam em *ladainha*, *chula* (ou *louvação*) e *corrido*, conforme descrição a seguir:

- a) *ladainha*: canto lento, sofrido, dolente. É característico da Capoeira Angola. Normalmente executada pelo Mestre ou capoeirista mais antigo. Enquanto é ouvida a cantiga, não há jogo, pois a atenção de todos deve estar no conteúdo da música. A letra pode trazer uma mensagem ou relatar experiências adquiridas ao longo da vida. Pode também rememorar fatos passados, perpetuando a história do jogo e dos capoeiras.

¹³ Versos decassílabos usados em composições satíricas e heróicas. Presentes, ainda hoje, na Literatura de Cordel.

¹⁴ Também denominadas “romances em versos”, consistem em narrativas em versos que remontam ao século XV. Designam, também, uma espécie de dança, com a música correspondente, que acompanha a narrativa.

¹⁵ Conhecidas também como *cirandas*, são brincadeiras que consistem na formação de uma roda, com a participação principalmente de crianças, que cantam músicas de caráter folclórico, seguindo coreografias.

¹⁶ Ramo rítmico do samba, sua forma primordial. Provém da Bahia, e possivelmente foi criado no século XIX. É reconhecido pela disposição dos sambistas em círculo e está intimamente associado à prática da capoeira.

- b) chula (ou louvação): é o canto entoado após à ladainha, onde o cantador provoca respostas dos demais participantes, em uma espécie de responsório. O cantador se utiliza dele para fazer as saudações e prestar homenagens a seus mestres e suas origens; pode ainda fazer culto a fatos históricos e lendas do passado; ou reverenciar algum outro elemento cultural que diga respeito à roda de Capoeira. Os jogadores e a plateia respondem ao solista repetindo cada verso cantado.
- c) corrido: assinala o momento em que o jogo de Capoeira pode começar, já que durante a ladainha e a chula, os dois capoeiristas, aguardam ao "pé do berimbau" e não lhes é permitido iniciar os movimentos. O corrido é também uma forma de canto com chamada e resposta, mas em vez de uma repetição dos versos cantados pelo cantador, caracteriza-se por uma resposta constante. Para cada música um bom cantador pode improvisar chamadas com comentários sobre o jogo em curso, comunicar-se com a plateia presente ou aconselhar os capoeiristas.

É importante que cada elemento desempenhe bem o seu papel na roda, pois a Capoeira se faz dessa combinação musical.

Cada instrumento acrescenta à música colorido especial, dando vida à Capoeira. Africanos pela origem, nascidos do sangue e natureza do negro, construíram a brasilidade. Graças a eles, cantores nativistas são capazes de encontrar elementos para a composição de uma expressão musical brasileira, representativa dos sentimentos comuns à nossa gente. O som vai prosseguir por horas a fio, fazendo a delícia dos jogadores entregues à arte, embevecendo os que assistem à roda e ensinando um caminho para a redescoberta de outras formas de comunicação (ADORNO, 1999, p. 67).

3.4 A Roda de Capoeira

A roda de Capoeira é o espaço por excelência de manifestação da capoeiragem. Embora seja difícil determinar com exatidão sua origem, acredita-se que foi na Bahia que ela ganhou a configuração que permanece até hoje. No Rio de Janeiro e em Recife, a perseguição aos capoeiristas foi mais intensa; em Salvador, por sua vez, a prática era mais tolerada, o que contribuiu para que a roda se organizasse como espaço que combina música, luta e dança, além de envolver diversos aspectos místicos e religiosos.

A dinâmica do ritual da roda de Capoeira pode apresentar variações de um grupo para outro. A forma com que cada mestre a conduz é um dos fatores que distingue as propostas dos diferentes grupos e que diferencia aqueles que

praticam Capoeira Angola, Regional ou Contemporânea. De maneira geral, é a música que pauta a sequência que ordena o ritual¹⁷. A música começa antes do jogo propriamente dito. A roda é aberta pelo berimbau gunga, seguido sucessivamente pelo médio, viola e pelo pandeiro. Com os instrumentos tocando lentamente, o tocador do gunga, ao grito de *lê!*, começa uma ladainha. Em seguida, canta a chula (ou louvação) e imediatamente os corridos. Muitos jogos e cantigas se sucedem, e geralmente o ritmo vai se intensificando quando se aproxima a hora de encerrar a roda, que termina geralmente com um corrido de despedida seguido do *lê!* final. Nesse momento, os instrumentos fazem um corte sincronizado, encerrando o som e o ritual.

Um outro aspecto importante das rodas de Capoeira são os toques de berimbau.

“Um toque é um conjunto padrão de notas emitidas pelo berimbau. O instrumentista usa o dobrão (moeda) para alterar o comprimento da corda e produzir três diferentes tonalidades sonoras: um tom baixo, com a corda solta; um tom alto, com o dobrão pressionando a corda; e um tom estridente, em que o dobrão é usado para abafar a vibração da corda” (LOPES, 1992. p. 36).

Importante esclarecer que os toques de Capoeira variam de mestre para mestre e de região para região. Não há um consenso quanto ao número exato ou quanto à forma de execução. Alguns, no entanto, são mais comuns e devem ser conhecidos pelos bons capoeiristas, já que, como ensina Nestor (2000), cada um deles corresponde a um tipo de jogo com características próprias. Na Capoeira Regional, utiliza-se principalmente os seguintes toques: São Bento Grande da Regional, Cavalaria, Banguela, Santa Maria, Iúna, Idalina e Amazonas. Também é comum utilizar-se na Regional o São Bento Grande da Angola e o Samba de Roda. No estilo Angola, usam-se principalmente três toques: Angola, São Bento Pequeno da Angola, São Bento Grande da Angola. O toque efetuado no berimbau determina a maneira de jogar.

¹⁷ A descrição em seguida se refere à roda de capoeira Angola, onde a formalidade do ritual é mais acentuada que na capoeira regional. Ademais, como já foi visto, a orquestra da capoeira regional compõe-se apenas de um berimbau e dois pandeiros.

4. DAS AULAS DO GRUPO GIRAMUNDO

4.1. Sobre a estrutura das aulas

As aulas ministradas na sede do Grupo de Capoeira Giramundo destinadas a crianças de seis a nove anos ocorrem duas vezes por semana, às terças e quintas-feiras, e têm duração aproximada de quarenta e cinco minutos¹⁸. O salão onde ocorrem os encontros (fig. 15) é amplo e abriga confortavelmente até doze alunos. Tem formato quadrangular e mede, aproximadamente, 180m² (cento e oitenta metros quadrados). O espaço é organizado em dois ambientes: um local de treino e uma parte destinada a organização do material do grupo (instrumentos musicais, aparelhagem de som, material cênico, documentos, roupas, etc.). No centro do salão, podem ser vistos dois grandes círculos concêntricos, utilizados para demarcar o espaço da roda, quando esta ocorre.



Fig. 15: Salão de treino do Grupo Giramundo, APCEF/MA

O Mestre conduz as aulas seguindo uma ordem relativamente bem estabelecida em blocos: alongamento/aquecimento, movimentos individuais de defesa, movimentos individuais de ataque, movimentos individuais combinados

¹⁸ Ver cartaz indicando locais e horários de treino do grupo, no Anexo 3.

de defesa e ataque, sequências em duplas combinando os exercícios anteriores. As aulas são fundamentalmente práticas. Raramente há momentos para parte teórica sobre a história, movimentação ou musicalidade na Capoeira.

Brito chama a atenção para o que considera uma negligência ao jogo como instrumento de ensino primordial da Capoeira:

Atualmente nos grupos de capoeira se observa uma grande importância para os treinos de golpes, abdominais, alongamentos, flexão de braços, e uma certa negligência ao jogo de capoeira. Os alunos ficam durante muito tempo se dedicando aos golpes e renegam o jogo. Os mestres mais velhos diziam que o capoeira deve aprender jogando, visitando outros grupos, observando os mais velhos jogarem e especificamente jogar no ritmo que o berimbau determina (BRITO, 2005, p.80).

As rodas do grupo não têm data ou momento específico para acontecerem. Algumas vezes, são realizadas pequenas rodas logo após o treino, onde o Mestre encoraja os alunos a aplicarem as movimentações recentemente trabalhadas.

4.2. Sobre o ensino musical

Embora o Mestre considere importante o ensino musical na Capoeira, ele deixa claro que não é esta a sua prioridade nas aulas do grupo. Segundo Tutuca, citando frase que atribui a Mestre Bimba, “o aluno não está na academia para aprender a tocar; está para aprender a jogar Capoeira”. Tal postura, como ele próprio admite, é reflexo ainda de um entendimento antigo e tradicional do ensino de Capoeira, em que o aluno era o único responsável por sua instrução musical, enquanto o mestre se colocava apenas como um modelo distante a ser observado e copiado. Ele cita, como exemplo, uma ocasião em que pediu a seu professor, Mestre Evandro, que lhe ensinasse a tocar atabaque: “quando eu toquei no atabaque, ele disse: não, não, não! Larga esse atabaque aí! Tu não vai aprender nada! Tu é muito burro! Vai embora!”. Hoje, tal comportamento seria inadmissível no Grupo Giramundo. Todos os professores são orientados a ensinar os alunos a tocar e cantar. Para o Mestre, é indispensável esse aprendizado.

Não há um momento certo e definido durante os treinos do Grupo Giramundo para a prática musical. É notório, pois, que a aquisição de saberes musicais não tem no grupo um ensino tão sistematizado quanto aquele dispensado às técnicas corporais. A música constitui-se como elemento

subjacente das atividades. Em todas as aulas e durante todo o seu decorrer, são reproduzidas músicas de Capoeira através de um aparelho de som colocado no canto do salão. A presença da música, por si só, não significa, no entanto, que ela faça parte expressivamente do processo de ensino e aprendizagem. Em alguns momentos, o Mestre chama a atenção para que os alunos a escutem e orientem sua movimentação pelo ritmo e intensidade do que percebem. Na maioria das vezes, no entanto, a música não é nada mais que um som ambiente, destituído de qualquer relação mais efetiva com o que está sendo ministrado no ambiente de aula.

A instrução musical nas aulas pode ser percebida de duas formas diferentes: inserção aleatória durante a movimentação dos alunos e momentos exclusivamente dedicados ao ensino de instrumento musical.

A primeira forma mostra-se mais frequente. Trata-se de orientações dadas aos alunos para que durante os movimentos tenham atenção à paisagem sonora e pautem suas ações por ela. Nessas ocasiões, são executados exercícios para o desenvolvimento da percepção musical e a relação entre os movimentos do corpo e o ritmo ouvido ou a métrica estabelecida. Essas orientações são passadas verbalmente ou demonstradas pelo Mestre, que faz os movimentos seguindo a pulsação da música que está sendo reproduzida (fig. 16). Quando alguma das crianças tem mais dificuldade de fazer essa coordenação entre movimento e som, o professor a segura pelas mãos e, juntos, buscam a sincronia almejada.

O ensino de instrumento musical na Capoeira é mais complexo e requer maior atenção e dedicação do professor e do aluno. Por esse motivo, sempre que essa é a atividade a ser trabalhada em algum momento do treino, o Mestre senta com os alunos e todos dedicam atenção a esse fim somente, conforme pode ser observado na fig.17:



Fig. 16: À frente, Mestre Tutuca demonstrando como uma movimentação deve ser feita



Fig. 17: Mestre Tutuca tocando berimbau enquanto é observado pelos alunos

No que concerne ao aprendizado específico de música na Capoeira, observamos que seus processos de transmissão continuam praticamente os mesmos, com pequenas variações no aspecto da formalização da instrução,

mas, ainda assim, fazendo uso do que Merriam (1964) chamou de “técnica de aprendizagem universal”, a imitação.

Cerqueira (2011, p.5) ensina que a Performance e a Educação Musical são áreas que surgiram mutuamente na história da humanidade. Nos primórdios, a aprendizagem musical se dava por audição e observação, de forma semelhante ao que se observa no ensino e aprendizagem da música na Capoeira. Além disso, a Música não se constituía como uma manifestação individualizada, com limites facilmente identificáveis, mas como um elemento adicional presente nos ritos e nas cerimônias daqueles tempos. Pinto nos lembra que:

Na realidade, música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva (PINTO, 2001, p. 222).

Nesse contexto, a Música é manifestação e parte direta da própria cultura do grupo. Assim, concomitante ao nascimento da performance musical, surge também a necessidade de propagar essa cultura, ou seja, nasce a Educação Musical. Séculos adiante, com a criação de uma escrita particular para documentar a Música, houve uma crescente especialização no seu ensino, ou seja, os aspectos iminentemente musicais puderam ser, de certa forma, isolados para um ganho de eficiência no estudo através de diversas abordagens e diferentes técnicas. Na Capoeira, porém, não é possível dissociar a música dos demais elementos. Por esse motivo, isolar os aspectos musicais em aulas específicas é pouco comum nas academias e escolas especializadas e o meio primordial de ensino musical na Capoeira é ainda através da observação e repetição.

No centro da roda, o Mestre toma um dos instrumentos e mostra aos alunos como manuseá-lo e como executá-lo. Os alunos tentam fazer o mesmo e são orientados sobre qual a forma correta de fazê-lo. Quando a instrução oral não é suficiente para sanar a dúvida da criança ou quando esta não consegue equilibrar o instrumento adequadamente, o mestre vai em seu socorro corrigindo mãos e braços para que o aprendiz encontre a melhor forma de segurá-lo, trabalhando, portanto, com as informações cinestésico-táteis para desenvolver as habilidades motoras, complementando as informações visuais e auditivas. A

mesma metodologia é empregada no ensino dos instrumentos musicais da Capoeira: berimbau, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque. Há vários desses instrumentos no salão e os alunos são estimulados a usá-los antes e após as aulas.

Muito da aprendizagem da Capoeira, principalmente referente aos aspectos musicais, continua se baseando na convivência e observação dos mestres. Já existem, no entanto, métodos de ensino musical sistematizados. Bonates (1999), por exemplo, descreve o método de ensino do berimbau de Mestre Nenel¹⁹ (fig. 18). Em essência, este método consiste numa forma de escrita musical, que indica como representar os diferentes sons do berimbau vinculados a determinados toques.

A
Convenção (Método Mestre Nenel)

DAN : Vareta percutindo o arame com a cabaça fora da barriga e sem encostar o dobrão.

DIN : Vareta percutindo o arame com o dobrão pressionando o arame num ângulo de noventa graus e com a cabaça fora da barriga.

∠ : Um chiado. Vareta percutindo o arame com a moeda encostada no arame produzindo um chiado.

≠ : Dois chiados.

○ : Vareta percutindo o arame fazendo o DAN ao mesmo tempo que o dobrão interrompe o mesmo, encosta-se a cabaça na barriga.

⊖ : Cabaça presa na barriga.

— : Dobrão pressionando só na vibração do arame após esta ser percutida pela vareta e com a cabaça fora da barriga.

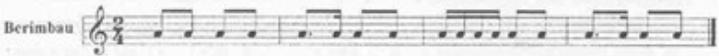
⊂ : Espaço de um tempo entre as notas.

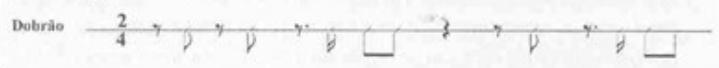
○ : Cabaça solta e afastando-se da barriga.

B

Macho: DAN○ DAN○ DAN○ DAN○ DAN≠ DAN DAN○
 DAN

Fêmea: DAN DAN DAN DAN DAN - DAN - DAN≠
 DAN DAN○ DAN

Berimbau 

Dobrão 

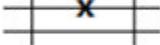
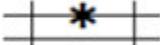
¹⁹ Manoel Nascimento Machado, Mestre Nenel, nasceu em 26 de setembro de 1960, na cidade de Salvador, no Estado da Bahia. Filho de Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba.

Fig. 18: Método de ensino do berimbau de Mestre Nenel

Outra tentativa de se estabelecer uma escrita musical visando a facilitar o ensino do berimbau é apresentada por Baccino (2012), conforme fig. 19, e traz fundamentalmente a mesma estratégia de se criar símbolos visuais correspondentes aos sons do instrumento.



PARTITURAS E TOQUES

-  A linha vertical é o pequeno intervalo de tempo entre uma batida ou uma seqüência de batidas;
-  A nota aguda é um ponto colocado na linha de cima;
-  A nota grave é um ponto colocado sempre na linha de baixo;
-  O escracho é um "x" na linha de cima;
-  O semi-escracho é um asterisco colocado sempre na linha de cima.

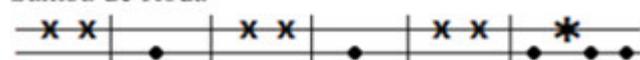
Importante citar que o toque deverá ser sempre repetido por inteiro e que abaixo da partitura do toque fica a representação para vocalização onde a vírgula representa a linha vertical. Veja os exemplos:

Angola



TIM TIM, DOM, DIM

Samba de Roda



**TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM TINS
DOM DOM**

Fig. 19: Proposta de ensino de toques de berimbau, de Baccino

A preocupação em se elaborar um método de ensino do berimbau pode ser vista também na Capoeira maranhense, ainda que de forma incipiente.

O Mestre Bamba²⁰, citado por Boás (2012), por exemplo, é autor de livreto utilizado como material didático das aulas que ministra. Neste material, há uma parte dedicada ao berimbau, abordando história, significado e execução do instrumento. Ele, basicamente, relaciona a sequência de sons do berimbau correspondentes aos diferentes toques (Fig.20).

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 Tim)
Tim-timtim-timtimtimtim-timtim,tom**

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

Fig. 20: Trecho de Manual elaborado por Mestre Bamba

²⁰ Kléber Humbelino Lopes Filho, Mestre Bamba. Fundador e coordenador da Escola de Capoeira Angola Mandingueiros do Amanhã, localizada no Centro Histórico da Cidade de São Luís.

A tentativa de sistematizar a instrumentação musical na Capoeira não é recente. Mestre Pastinha, ainda na primeira metade do século XX, já apresentava uma orquestração da bateria (Fig. 21) tendo por objetivo ensinar o papel de cada um dos instrumentos na roda da Capoeira. Percebe-se, neste caso, além do domínio da arte da Capoeira, uma certa habilidade técnico-musical, empregada na difusão e aprimoramento dos aspectos musicais envolvidos na capoeiragem.

Fig. 21: Arranjo musical para conjunto. In: PASTINHA, V. F. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1988.

Apesar dessas tentativas, o ensino musical na Capoeira continua predominantemente sendo feito por observação e imitação. No Grupo Giramundo, não existe distribuição ou indicação de nenhum material didático e toda a fonte de conhecimento se concentra na figura presencial do Mestre. De acordo com este, todavia, está sendo elaborado um método de berimbau simplificado dedicado a alunos iniciantes, a ser lançado em breve.

Diante dessas tentativas de escrita e sistematização das músicas da Capoeira, é importante manter um enfoque etnomusical, ou seja, compreender a música como parte de uma manifestação maior ligada à cultura de um grupo com características próprias. Ainda que se dê forma ou se enquadre a

musicalidade capoeerística nos modelos tradicionais de ensino e escrita, essa formatação não será jamais precisa. Conforme Pinto bem observa:

Não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber. Desvendar as verdadeiras teorias musicais é importante tarefa da etnomusicologia (PINTO, 2001, p. 245).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é um componente indissociável na prática da Capoeira. Embora em seu surgimento, dada as peculiaridades históricas, não seja possível afirmar a existência da musicalidade, hoje é impossível se imaginar Capoeira sem música. É esta que permite a versatilidade e o amplo alcance dessa atividade que é, ao mesmo tempo, luta, dança, jogo, desporto, folclore, cultura popular e filosofia de vida. A Capoeira é arte. E esse seu caráter artístico se deve principalmente à presença da música.

Enquanto parte de uma manifestação global, os aspectos musicais da Capoeira não costumam ser ensinados em oportunidades específicas. De maneira geral, o ensino das práticas musicais se dá por convivência, observação e repetição.

No Grupo Giramundo, sob a coordenação do Mestre Tutuca, a observação das aulas ministradas revela que a música tem papel importante e é valorizada entre os seus membros. Todos os treinos são necessariamente realizados ao som de cantigas de Capoeira, executadas em um aparelho de som presente no salão onde são realizados os encontros. Frequentemente, o Mestre chama a atenção dos alunos para que pautem suas movimentações ao som ambiente, destacando o aspecto rítmico, coordenando o movimento dos alunos à música presente. A técnica utilizada pelo professor nesses momentos é predominantemente de instrução oral, ou seja, ele *fala* ao aluno o que deseja que seja feito. Todavia, quando a instrução oral não é suficiente, o Mestre se utiliza de *demonstração* prática, executada por ele mesmo, com o propósito de que os alunos se valham da *repetição* como técnica de aprendizagem. É possível, ainda, que conduza o aluno, empregando o *toque físico*, corrigindo postura ou ajustando a movimentação. No ensino de instrumentos musicais, verifica-se a adoção das mesmas estratégias.

Embora se possa perceber a adoção de determinadas técnicas de ensino aplicadas a aspectos musicais da Capoeira, não é possível identificar uma sistematização ou adoção de método específico para o seu ensino. Não há aulas especialmente dedicadas à musicalização, execução de instrumentos ou ao canto. O aprendizado está baseado na vivência da música e na participação dos alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, C. *A Arte da Capoeira*. 6. ed. Goiânia: Kelps, 1999.
- ALMEIDA, M. N. *Roda de Caxias: memórias e etnografia de uma roda de capoeira*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2007.
- ASSUNÇÃO, M. R. ; VIEIRA, L. R. *Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira*. In. Revista de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, n. 34, Rio de Janeiro, 1999.
- BACCINO, M. P. *Educação patrimonial na capoeira: proposta de ensino de toques de berimbau*. Anais da III Jornada de Pós-Graduação da FIBRA - setembro de 2010. Disponível em http://www.academia.edu/3264314/EDUCAÇÃO_PATRIMONIAL_NA_CAOEIRA_PROPOSTA_DE_ENSINO_DE_TOQUES_DE_BERIMBAU.
- BACCINO, M. P. *Transmissão dos toques de berimbau na Aruã Capoeira*. XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em trânsito - novembro de 2012. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/129394804/Artigo-Marcelo-Baccino-TRANSMISSAO-DOS-TOQUES-DE-BERIMBAU-NA-ARUA-CAPOEIRA>.
- BANCARDI, E. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.
- BLACKING, J. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1977.
- BOÁS, V. A. *O ensino da Música em escolas de capoeira de São Luís*. São Luís: UFMA, 2012.
- BONATES, K. K. *lúna mandingueira: a ave símbolo da capoeira*. Manaus: Fênix, 1999.
- BRITO, V. A. *A (in)visibilidade da contribuição negra nos grupos de capoeira em Florianópolis*. Florianópolis: UFSC, 2005.
- BURLAMAQUI, A. *Ginástica nacional (capoeiragem): methodisada e regrada*. Rio de Janeiro, 1928.
- CAPOEIRA, N. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CATANI, D. M. *Metodologia científica*. In. Anuário de produção acadêmica docente. Vol. III, No 5, São Paulo: 2009, p. 9-34.
- CAVALCANTI, N. O. *Crônicas históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/FAPERJ, 2004.
- CERQUEIRA, D. L. *Compêndio de Pedagogia da Performance Musical*. São Luís: Edição do Autor, 2011.

- CHIZZOTI, A. *Pesquisas em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo: Cortez, 1991.
- COELHO NETO. *O nosso jogo: bazar*. Porto: Chardron, 1928.
- CORDEIRO, Y. C. *Capoeira e autoestima*. Brasília: Verano Editora e Comunicação Ltda., 2003.
- DEBRET, J. B. *Joueur d'Uruncungo*. In: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- DIAS, L. S. *Quem tem medo da capoeira?* Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, Rio de Janeiro: 2001.
- DINIZ, F. C. *Capoeira Angola: identidade e trânsito musical*. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.
- DUARTE, R. *Entrevistas em pesquisas qualitativas*. Educar em Revista, vol. 24. Curitiba: 2004. p. 213-225.
- EARLE, A. *Negroes fighting*. 1822(?), Aquarela, 16.5 x 25.1 cm. Biblioteca Nacional da Austrália, Canberra.
- FALCÃO, T. R.; TÉNIES, J. *Sobre os métodos quantitativos na pesquisa em ciências humanas: riscos e benefícios para o pesquisador*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, v. 81, n. 198. Brasília: 2000. p. 229-243.
- FETTERMAN, D. M. *Ethnography step by step*. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1989.
- FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2002.
- FREITAS, J. L. *A prática pedagógica da disciplina de capoeira na educação superior e sua contribuição para a formação do futuro docente*. Curitiba: PUCPR, 2006.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Touro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOBBSAWM, E. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HORBOSTEL, E. M. e SACHS, C. *Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann*, The Galpin Society Journal, vol. 14, 1961, p. 3-29
- LOPES, N. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992
- MACEDO, N. D. *Iniciação à pesquisa bibliográfica: guia do estudante para a fundamentação do trabalho de pesquisa*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

- MANZINI, E. J. *A entrevista na pesquisa social*. Didática, v. 26/27, São Paulo: 1991. p. 149-158.
- MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MINAYO, M. C. S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2007
- MYERS, H. *Fieldwork*. In: MYERS, Helen (Edit). *Ethnomusicology: an introduction*. London: Macmillan, 1992, p. 21-50.
- PASTINHA, V. F. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1988.
- OFEREÇO, DEDICO E CONSAGRO (ODC). *O guia da capoeira ou gymnastica brasileira*, Rio de Janeiro, 1907.
- PERKOV, P. L. *Capoeira: Possibilidade de educação emancipatória junto a jovens de classes populares?* São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012.
- PINTO, T. O. *Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia, V. 44 no 1, São Paulo: USP, 2001
- QUIVY, R. ; CAMENHOUDT, L. V. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Tradução de João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho. 4a ed. Lisboa: Gradiva, 2005.
- RAVEL, Don Michael. Musical bow. In: RANDEL, Don Michael. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 4ª ed.
- REAL, M. P. C. *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores*. Florianópolis: UFSC, 2006.
- REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã. 1968.
- RUGENDAS, J. M. *São Salvador. 1827*, Litografia e aquarela sobre papel, 33.3 x 42.8 cm. Pinacoteca de São Paulo, São Paulo.
- SACHS, C. *The history of Musical instruments*. New York: 1940.
- SALES. *Conflitos das Maltas de Capoeiras na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, 1942*. Disponível em: <<http://www.memocapoeirapernambucana.com.br>>, último acesso em 30 de abril de 2014.
- SANTOS, L. S. *Educação Física: capoeira*. Maringá: Fundação Universidade Federal de Maringá, 1990.
- SANTOS FILHO, J. C.; GAMBOA, S. S. *Pesquisa educacional: quantidade-qualidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- SHAFFER, K. *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: MEC, 1977.

SOARES, C. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*. 2ª ed. Campinas, Editora da. Unicamp, 2004.

TEIXEIRA, E. B. *A análise de dados na pesquisa científica: importância e desafios em estudos organizacionais*. Desenvolvimento em Questão, Ano 1, N. 2. Porto Alegre: 2003, p. 177-201.

VIEIRA, L. R. *O jogo de capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

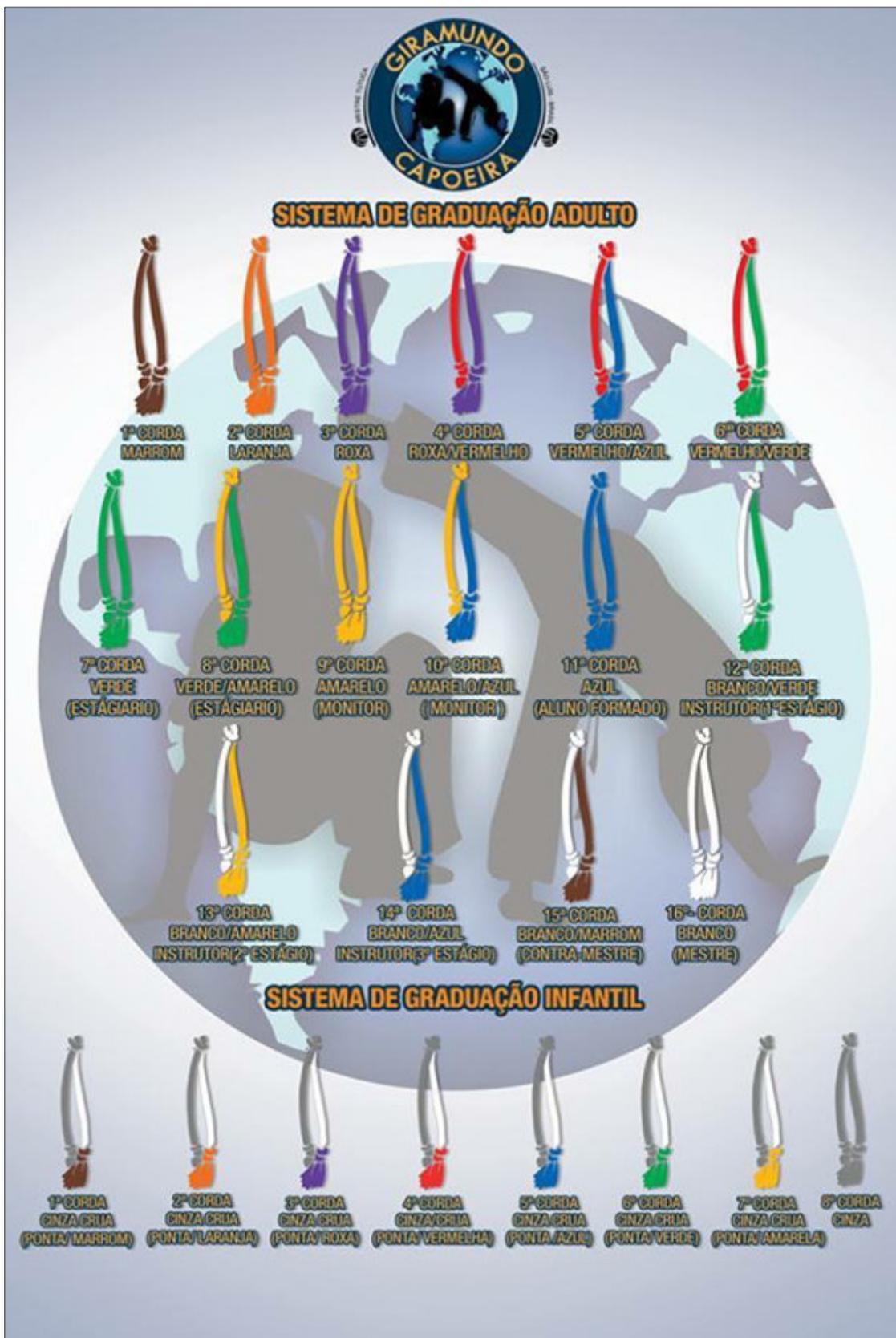
YIN, R. K. *Estudo de Caso: planejamento e métodos*. Tradução de Daniel Grassi. 3a ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

1. Qual seu nome completo? Qual seu nome na Capoeira?
2. Quando e como começou sua história na Capoeira?
3. Quando começou a dar aulas de Capoeira?
4. Quando e como se tornou mestre de Capoeira?
5. Quando e por que montou seu próprio grupo de Capoeira?
6. Quais os espaços de treino do grupo Giramundo?
7. Qual o número de alunos atualmente do grupo?
8. Qual o perfil do aluno do grupo?
9. Quantas crianças há no grupo?
10. Existe divisão por faixa etária?
11. Quantos professores existem no grupo?
12. Como aprendeu os aspectos musicais da Capoeira?
13. Fez algum curso nessa área especificamente?
14. Qual a importância da música na Capoeira do grupo?
15. Como pensa que a música deve ser ensinada nas aulas regulares?
16. Existe alguma orientação específica aos professores subordinados sobre a música na Capoeira?
17. Existem aulas inteiramente dedicadas à música?
18. Existe um momento específico nas aulas para o ensino de música?
19. Existe material didático acerca da musicalidade da Capoeira?
20. Existem instrumentos musicais no espaço da aula? Quantos? Quais?
21. Os instrumentos são disponibilizados aos alunos?
22. Existe ordem de aprendizagem dos instrumentos musicais?
23. Existe ordem de importância dos instrumentos?
24. Existe aula de berimbau? Como funciona?
25. E dos demais instrumentos: pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque? Existe aula? Como funciona?
26. O que um capoeirista precisa saber de música?
27. Qualquer pessoa é capaz de cantar e/ou tocar na Capoeira?
28. Existe capoeirista que não saiba cantar e/ou tocar?
29. Qual o papel da música nas rodas de Capoeira?
30. Quais instrumentos compõem a bateria das rodas do grupo?

ANEXO II



ANEXO III

PRATIQUE CAPOEIRA

Associação da Caixa-Calhau

**Aulas para Sócios e Não-Sócios
TERÇAS E QUINTAS**

Terça - Feira
18:00h às 19:00h
19:00h às 20:00h
20:00h às 21:00h

Quinta - Feira
18:00h às 19:00h
19:00h às 20:00h
20:00h às 21:00h



Escola Passaporte Parque Vitória

QUARTAS E SABÁDOS

Quarta - Feira
18:00h às 19:00h
19:00h às 20:00h
20:00h às 21:00h

Sabádo
16:00h às 18:00h

**Ministrante das Aulas
mestre TUTUCA**

**Contato: (98) 8735-4502
(98) 8303-7550**

