



# UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

## CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

A stylized logo for "música" is positioned in the top right corner. It features a musical note (a treble clef-like shape) integrated with the letter "m". The word "música" is written in a lowercase, sans-serif font to the right of the note.

**JALES CARVALHO DE OLIVEIRA**

**“O NOVO NO VELHO SEM MOLESTAR RAIZES”: A MUSICALIDADE DA  
CAPOEIRA DE MESTRE PATINHO E SUAS PRÁTICAS DE TRANSMISSÃO**

São Luís  
2019

**JALES CARVALHO DE OLIVEIRA**

**“O NOVO NO VELHO SEM MOLESTAR RAIZES”: A MUSICALIDADE DA  
CAPOEIRA DE MESTRE PATINHO E SUAS PRÁTICAS DE TRANSMISSÃO**

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.

Orientadora: Gabriela Flor Visnadi e Silva

São Luís  
2019

**Jales Carvalho de Oliveira****“O NOVO NO VELHO SEM MOLESTAR RAIZES”: a Musicalidade da  
Capoeira de Mestre Patinho e suas práticas de transmissão**

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.

Aprovado em 12/07/2019

---

Prof. Ms. Gabriela Flor Visnadi (Orientadora)  
Universidade Federal do Maranhão (DMUS/CCH/UFMA)

---

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha  
Universidade Federal do Maranhão (DMUS/CCH/UFMA)

---

Profa. Dra. Madian de Jesus Frazão Pereira  
Universidade Federal do Maranhão (DSOC/CCH/UFMA)

São Luís  
2019

Carvalho de Oliveira, Jales.

“O NOVO NO VELHO SEM MOLESTAR RAÍZES”: A MUSICALIDADE DA CAPOEIRA DE MESTRE PATINHO E SUAS PRÁTICAS DE TRANSMISSÃO / Jales Carvalho de Oliveira. – 2019.

66 f.

Orientador (a) : Gabriela Flor Visnadi e Silva

Curso de Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

1. Capoeira. 2. Decolonialismo 3. Musicalidade. I. Flor Visnadi e Silva, Gabriela. II.

Título.

*“Ao lado da Igreja do Rosário dos dos Pretos, num primeiro andar com cinco janelas abertas sobre o Largo do Pelourinho, mestre Budião instalara sua Escola de Capoeira Angola: os alunos vinham pelo fim da tarde e à noitinha, cansados do trabalho do dia, mas dispostos ao brinquedo. Os berimbau comandam os golpes, variados e terríveis: meia-lua, rasteira, cabeçada, rabo-de-arraia, aú com rolê, aú de cambaleão, açoite, bananeira, galopante, martelo, escorão, chibata armada, cutilada, boca-de-siri, boca-de calça, chapa-de-frente, chapa-de-costas e chapa-pé. Os rapazes jogam ao som dos berimbau, na louca geografia dos toques: São Bento Grande, São Bento Pequeno, Santa Maria, Cavalaria, Amazonas, Angola, Angola Dobra, Angola Pequena, Apanhe a Laranja no Chão Tico Tico, Iúna, Samongo e Cinco Salomão – e tem mais, oxente!, ora se tem: aqui nesse território a capoeira angola se enriqueceu e transformou: sem deixar de ser luta, foi balé.”*

**Jorge Amado - Tenda dos Milagres, 43<sup>a</sup> ed. 1912-2001 pg. 1**

*“O aprendiz tem que ter uma atenção de melhor que ele pode como o principal item do aprendizado, aprendendo a aprender a aprender a aprender sempre. Inserindo como ábito, disciplina diária no seu cotidiano, sem se sentir obrigado, sabendo se beneficiá o melhor que poder em todos seus afazeres que em nenhum momento será descartado em tudo na vida”.*

**Mestre Patinho – Manuscrito deixado à Erlene, sua viúva**

## “LOUVAÇÃO”

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado o privilégio de encontros que alimentaram amores em minha vida. Amores por amizade, companheirismo, mas principalmente por missão: A luta por um mundo melhor, mais justo, contra qualquer tipo de tirania, simbólica ou não.

Agradeço aos professores da UFMA que positiva ou negativamente, cada um à sua maneira, me impulsionaram ao crescimento para um proceder sempre coeso e sólido.

Agradeço aos colegas e amigos da graduação, inclusive de outros cursos, que querendo ou não, me chacoalharam com situações, referencias e novos “pens-ares”. De cada um, uma nova poesia, uma nova música, uma nova perspectiva. Sempre avante!

Agradeço à esta “ilha-grande” – Upaon-Açu – que é, sem dúvida, REPLETA, repleta de vida, de gente, de sonhos! E talvez nisto, a sua grandeza!

Agradeço aos camaradas do Centro Cultural Mestre Patinho que me acolheram em amizade, me ensinaram e me ensinam a cada dia na malandragem, na malícia, no segredo: Valdenira, Samme, Zeno M., Alaide, Aurea, Erlene, Luana, Pedro Talento, Bruno Barata, Professor Alex, Clarinha, Naason, Sorriso, Mandinga, Bacana, Albany, Vinícius, Heydi, Rose, professor Cabiludo, Paulo... São tantos! Iê, camará!

Gratidão pelo meu primeiro treino de capoeira, ainda lá na UFMA, Professor Washington!

Gratidão, mestre Fred! – O que aprendo contigo, vou levar no proceder! Na malícia, no segredo, aprendendo a aprender! – “Até rimou! ”

Agradeço a minha família pela herança dos saberes e valores e por sempre apoiarem meus sonhos e minhas escolhas! Minha mãe, Ivanete, Wilson!, meus irmãos, Jeís e Thaís! Vó Isabel, vô Valdivino, Dâmares, tio Messias, Giordano, tia Lenize, tia Linea! Sem o seu apoio nada disso teria sido possível.

E em especial a esta mulher que segurou minha mão e decidiu seguir comigo em meus devaneios. Gratidão eterna a você Viviane Vazzi Pedro, minha paixão! Viva nosso amor, nossa união e parceria! Muito obrigado! Sem você nem este trabalho, nem o homem que me tornei, nada disso seria possível.

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de Antônio José da Conceição Ramos (1953-2017), “metido à mestre Patinho”, o grande, o pequeno, o malandro, o “capoeira da ilha do amor”. Como cantou mestre Assuero: “meu amigo, meu mestre, meu herói, meu bandido”.

*“Sou Antônio de Santo Antônio  
José de São José  
Conceição de Nossa Senhora da Conceição  
Ramos de Domingo de Ramos  
Na roda da capoeira, ai meu Deus!  
Grande e pequeno sou eu  
Ô divino, ô divino espirito santo!  
Iluminai a capoeira, os ancestrais do Brasil!  
Ô divino, ô divino espirito santo!  
Iluminai a capoeira, os imortais do Brasil!”*

**Mestre Patinho**

## RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso focaliza maneiras particulares de transmissão de saberes musicais no contexto da Capoeira Angola, mais especificamente, a musicalidade da capoeiragem de Mestre Patinho (1953 – 2017), em São Luís – Maranhão (MA), entre outubro de 2016 a setembro de 2018. Para tanto, procura-se descrever as experiências do Mestre e do seu grupo de alunos e discípulos, analisando os eventos e práticas experimentadas, bem como anotações em diário do próprio Mestre com compilações de seus fundamentos, relatos do grupo, entrevistas semi-estruturadas, anotações em diários de campo, observação participante e obras relacionadas. A análise apoia-se na etnomusicologia (SEEEGER, 2008; QUEIROZ, 2011) numa perspectiva teórica decolonial (MIGNOLO, 2003; 2007) e holística (CAPRA, 1982). Isso passa pela compreensão do contexto histórico e social da capoeira, características e elementos da capoeira Angola no Maranhão, trajetórias e legado de Mestre Patinho na perspectiva dos *capoeiras* em São Luís. O estudo identifica que as práticas de musicalidade usadas por Mestre Patinho são permeadas por significações dadas por outras práticas corporais, filosóficas, cosmogonias, religiosidades, dinâmicas familiares, sociais, de resistências e outras, que se retroalimentam.

**Palavras-chave:** Capoeira; Musicalidade; Decolonialismo



## ABSTRACT

The present Conclusion Paper focuses on particular ways of transmitting musical knowledge in the context of Capoeira Angola, more specifically, the musicality of Patinho Master 's capoeira (1953 - 2017), in São Luís - Maranhão (MA), between October 2016 to September 2018. In order to do so, it seeks to describe the experiences of the Master and his group of students and disciples, analyzing the events and practices experienced, as well as filing in the Master's own notebook with compilations of his foundations, group reports, semi-structured interviews, notes in field notebook, participant observation and related works. The analysis is based on ethnomusicology (SEEEGER, 2008; QUEIROZ, 2011) in a decolonial theoretical perspective (MIGNOLO, 2003; 2007) and holistic (CAPRA, 1982). This entails understanding the historical and social context of capoeira, characteristics and elements of Capoeira Angola in Maranhão, trajectories and legacy of Mestre Patinho from the capoeira perspective in São Luís. The study identifies that the musicality practices used by Mestre Patinho are permeated by meanings given by other bodily practices, philosophical, cosmogonies, religiosities, family dynamics, social, resistance and other, which feed back.

Keywords: Capoeira; Musicality; Decolonialism

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Ritual dos três andamentos	47
Figura 2: A bateria	49
Figura 3: Registro de Escrita de Mestre Patinho para Berimbau	54
Figura 4: Sesteto Monocórdio	55
Figura 5: Ritual dos Cânticos	56
Figura 6: Triangulo Equilátero da Ginga	59

## SUMÁRIO

Introdução	13
1. Fundamentos Teóricos	16
1.1 Decolonialismo	17
1.2 Etnomusicologia	20
1.3 Capoeira, Capoeiragem e o Contexto de São Luís	22
2. Metodologia	26
3. O Legado de Mestre Patinho Para a Capoeira em São Luís	28
3.1 História da Capoeira em São Luís	28
3.2 Trajetórias e Saberes de Patinho	30
3.3 Saberes Entrelaçados	33
3.4 Fundamentos da Musicalidade(VERER)	38
4. A Musicalidade da Capoeira de Patinho	45
4.1 Jogo de Fundamento	46
4.2 A Bateria	48
4.3 O Berimbau	50
4.4 Cânticos e Versos	55
4.5 A Ginga!	58
5. Considerações Finais	61
Referências Bibliográficas	63
Anexos	[página]



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho focaliza maneiras particulares de transmissão de saberes musicais no contexto da Capoeira Angola, mais especificamente, a musicalidade<sup>1</sup> da capoeiragem de Mestre Patinho (1953 – 2017), em São Luís – Maranhão (MA).

Weber e Beaud (2007) recomendam que, para que os pesquisadores possam manter certo distanciamento de suas pré-noções, façam, juntamente com a escolha do tema, uma autoanálise, de modo a explicitar seus preconceitos e objetivação de suas posições e, futuramente, melhor interpretar o resultado de suas pesquisas (Idem, 2007, p. 23). Assim, as autoras sugerem um exercício pessoal que articule a análise da escolha do tema com alguns questionamentos pessoais por meio dos quais o pesquisador se indague sobre como lhe surgiu a ideia do tema, por que escolheu estudar determinado meio social e por que escolheu determinado local geográfico e de quais assuntos teria fugido (WEBER; BEAUD, 2007, p. 23).

Meu interesse específico no estudo da capoeira foi desencadeado a partir de certa etapa da minha trajetória pessoal e profissional. Para me reestabelecer fisicamente de uma lesão grave na musculatura das costas, responsável pelos movimentos dos dedos e braços, causada por uma overdose de estudos ao teclado, procurei por uma atividade física que pudesse unir o fortalecimento muscular à uma prática musical. Desta maneira, fui ao Centro Cultural Mestre Patinho, por indicação de um amigo, e lá encontrei muito mais do que estava buscando. Me deparei com uma tradição musical antiga que, além do exercício físico e da prática musical, possui uma gama de saberes em várias áreas do conhecimento humano e nomeia de *musicalidade* um de seus principais fundamentos para a manutenção, perpetuação e continuidade desta tradição.

Assim, me inseri na prática da capoeira e comecei a observar e vivenciar a cultura do grupo, que é descrita e analisada nessa monografia, a partir de minha vivência no período compreendido entre outubro de 2016 a setembro de 2018. Procurei descrever as experiências deste grupo analisando os eventos à luz das práticas experimentadas; dos relatos de integrantes do grupo; da análise de entrevistas; além de obras e anotações em diários de Mestre Patinho.

Desde que comecei a frequentar o Centro Cultural Mestre Patinho, pude sentir uma considerável otimização em competências musicais, como maior sensibilidade musical auditiva, sensibilidade musical corpórea, uma alteração na maneira como eu

---

<sup>1</sup> Musicalidade, termo utilizado no contexto da capoeira para se referir às práticas musicais. Como será detalhado no capítulo 6, referente as formas peculiares de transmissão de mestre Patinho.

percebia o meu próprio aprendizado –simbólico ou não –, entre outros. Tais aspectos influenciaram diretamente em minhas práticas ao instrumento e a maneira como eu estruturava a sequência didática dos meus próprios estudos e das aulas que planejava para os meus alunos de musicalização, pois comecei a experimentar elementos do ritual de Patinho em sala de aula.

Observar o desenvolvimento - meu e de meus alunos - a partir do empréstimo de elementos elaborados por Patinho, me fez perceber e questionar a formalidade que separa a música, o corpo, as representações sociais e culturais de cada grupo, bem como as cosmogonias, valores, histórias, memórias e seus entrelaçamentos. Como músico, fui provocado pela capoeira a *descolonizar* o olhar, o sentir, o pensar, para captar os saberes do Mestre Patinho em múltiplos sentidos, interligados, complexos, afetivos e até mesmo espirituais.

Algumas questões relacionadas aos princípios e à prática de Mestre Patinho me chamaram a atenção, como por exemplo, o fato de que Patinho não ensinava em uma “Escola de Capoeira”, mas em locais de reunião de cultura popular, como o *Laborarte*<sup>2</sup> e o Centro Cultural Mestre Patinho. Outro exemplo é o modo como o Mestre ensinava, utilizando uma didática que valorizava aspectos de percepção da sensibilidade - o “sentir” – em detrimento do “teorizar”, o que ia de encontro ao que eu estava acostumado como músico ou como pessoa.

Tais questionamentos e percepções provocaram o meu interesse em pesquisar os modos utilizados por Mestre Patinho para a transmissão dessa musicalidade do corpo, da mente e da alma, aplicável aos instrumentos da roda, à poesia – inclusive improvisada, melodicamente –, à canção e à própria movimentação corporal durante o jogo.

Ao conversar com pessoas do curso de Música, para falar sobre este meu interesse de estudo, me deparei com alguns comentários duvidosos em relação ao saber do Mestre, sobre sua metodologia e sua ideia de “musicalidade”. Percebi certo preconceito, ou mesmo desconhecimento, e busquei em leituras outras perspectivas que me ajudassem a analisar e escrever sobre os saberes do Mestre Patinho, compreendendo, ao mesmo tempo, o contexto em que esse debate está inserido e porque

<sup>2</sup> Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão, fundado em 11 de outubro de 1972. O Laborarte possuía departamentos que focavam o estudo e a produção em diferentes linguagens artísticas: música, teatro, artes plásticas, fotografia, e cultura popular. Muitos nomes importantes passaram pelo espaço, e fizeram história neste Estado, como Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, Murilo Santos, Wilson Martins, Regina Telles, Tácito Borralho, Rosa Reis, Nelson Brito, Mestre Patinho, Dona Teté e Joãozinho Ribeiro, entre outros, em diferentes épocas.

ainda parece existir dificuldade de reconhecimento destes saberes em alguns espaços formais, como a academia.

Diante disso, delineei como questão para o presente trabalho: Quais são os modos de transmissão de saberes musicais deixados por Mestre Patinho que se tornaram legado na capoeiragem em São Luís do Maranhão? E, ampliando a questão, como estas práticas podem contribuir para a musicalização em outros contextos e espaços destinados à educação musical?

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo geral identificar e compreender as formas de transmissão de saberes musicais de Mestre Patinho, que se consolidaram no contexto da capoeira Angola em São Luís do Maranhão, especialmente entre alunos do Centro Cultural Mestre Patinho. Como objetivos específicos, este estudo pretende conhecer: as formas de transmissão de saberes musicais de Mestre Patinho; a trajetória do Mestre e como esta se relaciona com os fundamentos da musicalidade da capoeira; o contexto local sociocultural e histórico de atuação do Mestre Patinho; os legados, histórias e aprendizados deixados aos alunos e discípulos, especialmente os da musicalidade.

A fim de compreender as dinâmicas desenvolvidas por Mestre Patinho para o ensino da musicalidade a partir da capoeira, o presente trabalho combina diferentes métodos, buscando o olhar etnomusicológico, numa perspectiva *decolonial* (MIGNOLO, 2003; 2007). Isso passa pela compreensão do contexto histórico e social da capoeira, características e elementos da capoeira Angola no Maranhão, trajetórias e legado de Mestre Patinho na perspectiva dos capoeiras<sup>3</sup> em São Luís. Com base em Seeger (2008) e Queiroz (2011), busca-se a compreensão de formas utilizadas no contexto de Mestre Patinho para a transmissão de seus saberes, valores e significados relacionados às práticas musicais, aos processos, situações e estratégias de ensinar e aprender.

---

<sup>3</sup> “Capoeiras” é o modo como são chamados os praticantes de capoeira.

## 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

O objeto de estudo do presente trabalho situa-se no contexto das culturas populares. Assim como acontece em diversos destes contextos, as práticas musicais (ou musicalidades) conduzidas por Mestre Patinho são permeadas por significações que envolvem os diferentes aspectos de suas ações: corporeidade; filosofias; cosmogonias; religiosidades; dinâmicas familiares; sociais; de resistências e outras, que se retroalimentam. Por isso, somente através de uma abordagem holística (CAPRA, 1982), integral, sistêmica e etnográfica, torna-se possível ouvir ressoar neste trabalho o “iê” da linhagem de Patinho e a voz dos seus *capoeiras*.

Neste pensamento, as dinâmicas, representações, repertórios e experiências dos grupos de capoeira em interação - bem como de práticas e saberes tradicionais deste tipo de educação musical informal<sup>4</sup> -, são compreendidas de maneira mais significativa se estudadas a partir de um olhar da etnomusicologia. Conforme Queiroz (2010, p. 129), trata-se de perceber e analisar por meio da etnomusicologia as “estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas”.

Para tanto, é preciso mergulhar nesse contexto, nas histórias e saberes locais, em fronteiras marcadas pela *diferença colonial* (MIGNOLO, 2003; 2007), para além das epistemologias da modernidade, das análises restritas da música e da educação como áreas distintas ou separadas destas historicidades.

Repensar, criticamente, os limites do moderno sistema mundial – a necessidade de concebê-lo como um sistema mundial colonial/moderno e de contar as histórias, não apenas a partir do interior do mundo “moderno”, mas também a partir de suas fronteiras. Estas não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica: Uma epistemologia da, e a partir da margem do sistema mundial colonial/moderno, ou, se quiserem, uma epistemologia da diferença colonial que é paralela à a epistemologia do mesmo (MIGNOLO, 2003; p. 80).

Com base nessas epistemologias sugeridas por Walter Mignolo (2003; 2007), comprehende-se o caráter de resistência assumido pela capoeira e contido também nos saberes e histórias da diferença colonial contida em sua musicalidade. Este caráter também permeia diferentes culturas populares de São Luís, incluindo aquelas em que participam pessoas que se utilizaram da linguagem da capoeira para elaborar um discurso próprio. Este discurso reverbera para além das suas fronteiras históricas e

---

<sup>4</sup> Adoto a expressão informal para distinguir esse tipo de prática de transmissão de saberes das práticas tidas como formais, escolarizadas ou oficializadas.

geográficas, interagindo, ao mesmo tempo, com as músicas e danças locais, como o Bumba-Meu-Boi, o Cacuriá, o Divino Espírito Santo, a Mina, entre outras manifestações culturais, sendo representativo de identidades, histórias, lutas por respeito e dignidade identitária.

Sendo assim, como fundamentação teórica, este trabalho apoiou-se nos estudos sobre a capoeira angola na Bahia e no Maranhão promovidos por Abib (2004); Passos Neto (2011), Pereira (2018), José Silva, Keim (2012) e Rocha (2012), bem como na etnomusicologia (SEEGER, 2008; QUEIROZ, 2011; PINTO, 2005) a partir de uma perspectiva de análise decolonial (MIGNOLO, 2003; 2007; OLIVEIRA, 2011; QUIJANO, 1992), sistêmica e holística (CAPRA, 1982).

## 1.1 Decolonialismo

Walter Mignolo (2003; 2017), professor de literatura e antropólogo argentino, apresenta uma discussão sobre categorias que ele chama de “saberes locais” e “colonialidade”. Para o autor, as práticas de transmissão de saberes no âmbito das culturas populares e nas histórias locais, têm o que ele chama de “diferença colonial”.

A “colonialidade” é um conceito que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (1992), no final dos anos 1980. Este autor refere-se ao termo como “colonialidade do poder” que decorre da matriz de dominação colonial, cuja aplicação tem início com o descobrimento da América, pelo extermínio da população indígena, escravização das populações africanas e submissão dos diversos povos não brancos/europeus a determinados modos de produção que visavam sustentar o capitalismo global. Quijano (1992) vê a Globalização atual como decorrência direta desses processos e descreve o “patrón colonial de poder” (matriz colonial de poder) em quatro dimensões inter-relacionadas: o controle da economia; da autoridade; do gênero e da sexualidade; e do conhecimento e da subjetividade.

A partir da década de 1990, Mignolo (2003; 2007) reexamina o entendimento de Quijano (1992) e acrescenta a dimensão da *modernidade* como o elemento constitutivo e que vem retroalimentando a colonialidade. Para Mignolo (2017), a colonialidade é traço constitutivo da modernidade, e vice-versa. Mignolo (2017) trata da colonialidade como uma extensão do colonialismo (da dominação política dos países europeus sobre países colonizados) que, mesmo após a independência desses países, deixou rastros e feridas profundas no pensamento, como uma contínua dimensão presente na modernidade.

O resultado da colonialidade é a permanente tentativa do pensamento de destruição de um sofisticado conjunto de saberes desenvolvidos pelas populações locais, conhecimentos construídos ao longo de, e a partir de sua experiência histórica. Como reação a isso, o pensamento e a ação decoloniais surgem “como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados” (MIGNOLO, 2017, p.2).

É importante esclarecer que a perspectiva decolonial não se confunde (e não se trata apenas) da crítica ao eurocentrismo: ela reivindica o direito de incorporar na história dos saberes da humanidade a legitimidade dos saberes que foram gerados nos locais que possuem a diferença colonial. Mignolo (2003) não nega ou rejeita a herança cultural europeia. Pelo contrário, sua perspectiva busca se apropriar dela tentando pensar essa herança para além do modelo eurocêntrico. Esta perspectiva teórica defende a interpretação; a voz; as formas de sentir; e os saberes produzidos por diferentes grupos considerados subalternizados<sup>5</sup> e que possuem o que Mignolo (2003) chama de epistemologias liminares (nas margens), nos locais que emergem das feridas das histórias, memórias e experiências coloniais.

Por isso, o autor (2003) afirma que as diferenças coloniais do planeta são a morada onde habitam as outras epistemologias. O que interessa, então, não é a crítica ao eurocentrismo, mas perceber os profundos reflexos modernos deixados pelo imaginário da chegada do branco puro europeu, que desembarca “descobrindo as Américas” e que começa a classificar o outro como “selvagem, arruaceiro, criminoso, atrasado, não culto, não civilizado”, etc.

Assim como outros saberes populares, a capoeira resiste à tendência das ideologias que tentam domesticá-la como uma tradição sem ciência. Na musicalidade da capoeira, a cultura se associa à paixão, à memória, à identidade, à corporeidade e às noções que são tratadas pela sociedade como se fossem nostálgicas ou primitivas. Qualquer tentativa de classificar o outro e procurar manter uma distinção, tende a desenvolver uma relação de aproximação com os paradigmas ou categorias do pensamento que se pretendem hegemônicos.

Mignolo (2007) fala que se pode romper com a colônia, mas não com a colonialidade, que ecoa no pensamento... A “diferença colonial” surge do choque de

---

<sup>5</sup> Antonio Gramsci (1891-1937) explica esse fenômeno de dominação (hegemonia) e de subalternidade como característico das sociedades de classes. A hegemonia compõe a cultura e a ideologia como um processo social que constitui a visão de mundo de uma sociedade em uma determinada época. A hegemonia impõe ao subalterno um sistema de representações, normas, valores e alinhamento político das classes dominantes que visa ocultar a sua particularidade, apresentando-se como natural, único e até excludente de outros valores e modos de vida distintos.

mundos, dos modos de vida, valores e relações que acontecem quando diferentes culturas entram em contato, especialmente no contexto da dominação colonial.

Como traduzir, por exemplo, a negácia<sup>6</sup>, a malícia<sup>7</sup>, e as picardias sem considerar que são elementos que nascem do contexto da liberdade do corpo do negro e do índio perseguidos pelo colono, coronel, ou polícia.? Como a musicalidade embala e permeia esses movimentos, e como ela é criada, ensinada e se relaciona com tudo isso? Como entender o que significa “vadiar”, o que significa olhar para a vida de um sujeito e de seu corpo que “vadeia” em liberdade, para a reapropriação do próprio corpo, tempo, movimento e ação?

Exemplos de questões como estas ajudam a repensar as relações da música com as tradições intelectuais e acadêmicas para verificar até que ponto algumas teorias e conceitos podem ajudar a colonizar ou fortalecer a subjugação de saberes. De outro lado, questiona-se as formas de educação musical que se pretendem universais, totalitárias e excludentes, que tendem a ignorar a sofisticação de saberes do universo da capoeira. Ainda são questões que mostram que, até hoje, pode existir um imaginário que associa os capoeiras, sua cultura e musicalidade, à imagem de arruaça, de sujeitos primitivos, atrasados, “macumbeiros”, profanos e até criminosos...

Os saberes locais presentes na musicalidade de Patinho, incluindo seu modo peculiar de falar (que dificulta sua tradução para os meios acadêmicos, formais e para outras línguas), só podem ser entendidos no contexto de suas histórias, memórias, feridas, resistências, diferenças políticas, identidades e sensibilidades locais de sujeitos subalternizados/subordinados no Brasil e no Maranhão. Por isso, é que se enfatiza, neste trabalho, os saberes musicais no contexto local e Mestre Patinho como o sujeito de enunciação do saber, que possui linguagens específicas, que por sua vez surgiram das histórias locais, ancestrais e contemporâneas.

Assim como sugere Mignolo (2003; 2017), o ponto de vista desse trabalho não é apenas a história da capoeira no Maranhão, mas as repercussões dessas histórias nos saberes da capoeira no Maranhão. A capoeira e sua musicalidade são situadas nessa diferença colonial do Maranhão, local que, por exemplo, já representou a Capitania do

<sup>6</sup> Termo utilizado na capoeira, que se refere à negação – expressa verbal ou corporalmente.

<sup>7</sup> A malícia, num sentido amplo do universo da capoeira, é a maneira como o jogador vê e joga com a vida, o mundo e, especialmente, as pessoas - é uma espécie de "saber" ou "sabedoria". Num sentido mais restrito, a malícia é o que permite um jogador se antecipar aos ataques do outro; e também "enganar" o oponente, fingindo que vai fazer algo quando, na verdade, está preparando um outro tipo de ataque ((PASSOS NETO, 2011, p. 66). A malícia, adquirida no jogo através dos anos, proporciona o entendimento imediato e intuitivo da personalidade e motivações de outra pessoa. O capoeira vê o outro através da maneira como ele se move, pela sua postura, tom de voz, etc.; esta visão independe da "conversa" deschavada pelo outro (PASSOS NETO, 2011, p. 70).

Grão Pará no Império; que já foi um dos principais circuitos do tráfico de escravizados no Brasil; com mares profundos, onde os negros morriam afogados após naufrágios dos navios negreiros; nas áreas de mangue e aldeias indígenas onde se buscava a liberdade e se formavam os quilombos; e que, atualmente, em “tempos modernos” é rota de exportação dos *comodities* da Amazônia.

## 1.2 Etnomusicologia

A Etnomusicologia ou “musicologia comparativa”, primeiro nome dado à esta área do conhecimento, surge como um desmembramento da então musicologia tradicional. Este marco se deve à sua menção pelo musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941), como sub-área, em 1884. Nesta ocasião, o estudo do musicólogo apontava para a análise da música de “povos extra-europeus” e de “culturas ágrafas”.

Adler englobava tais estudos no campo da musicologia sistemática e chamava de “musikologie” a investigação e comparação de produtos musicais para fins etnográficos. Em uma de suas obras, Adler reforçava uma separação no estudo da música, condensando em um único capítulo os “povos naturais e orientais”, e em outros três, os grandes períodos estilísticos da música ocidental, os “Stilepochen”.

A repercussão de tal perspectiva é sentida até os dias atuais com a subalternização de estilos musicais, tidos como “sem história” ou “atrasados”, em detrimento da estética dominante, europeia, branca, “polida”, “clássica”. Nesse sentido, a obra de Guido Adler ignora não aborda ou legitima saberes musicais não brancos/ Europeus.

Alexander J. Ellis (1814-1890), físico e fonólogo inglês, em um de seus estudos de 1885, foi o primeiro a mencionar a necessidade de uma nova área de estudos ocupada por físicos com noções de música, constatando, porém, que:

...a dificuldade inicial que membros de uma cultura musical específica têm de ouvir e de reconhecer com propriedade outros sistemas de afinações (1885:527), sugerindo, pois, que músicos (ou musicólogos) do Ocidente não seriam os profissionais mais adequados para o estudo da música não ocidental. (PINTO, 2005)

Em 1900, Carl Stumpf (1848-1936), chefe do instituto de psicologia da universidade de Berlim, conduziu estudos com músicos provindos de Sião, atual Tailândia. Inspirado pelo trabalho de Ellis e preocupado com a relação entre a fisiologia das percepções sensoriais e suas reações psicológicas. E em seus estudos nota que:

...quando habituado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o ouvido corrige, automaticamente, determinadas “desafinações” alheias. Stumpf descobre assim que estar “fora do tom” ou “desafinado” em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro está errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente “no tom” e “afinado”. (PINTO, 2005)

Em 1904, Hornbostel foi convidado para dirigir o arquivo fonográfico de Berlim. Este pesquisador e seus colegas introduzem uma nova orientação à pesquisa musicológica. Em seu trabalho de 1905, “Sobre a importância do fonógrafo para o trabalho musicológico comparativo”, buscam compreender as diferenças musicais a partir das especificidades culturais do grupo estudado. É a partir deste momento que a musicologia comparativa começa a ser abraçada pelas áreas de conhecimento da antropologia.

O processo de valorização do estudo de culturas musicais não europeias e a chegada do paradigma cultural à musicologia comparativa continuou em movimento até a delimitação de sua área específica, a etnomusicologia. Hoje, mais de cem anos depois, esse movimento epistemológico continua, mas já podemos observar outras tendências, como é o caso da indissociabilidade entre as práticas de transmissão; aprendizados musicais; e o entendimento coerente de uma determinada cultura musical.

As fronteiras entre a etnomusicologia e a educação musical vêm se mostrando cada vez mais estreitas. Essas áreas ainda preservam a sua própria identidade, mas é possível observar, em suas categorias epistemológicas, elementos em comum que enriquecem a discussão sobre as dimensões do fenômeno musical. Isto se dá por meio de um compartilhamento metodológico, investigativo e prático.

A trajetória dos estudos relacionados às práticas musicais para a transmissão de habilidades, conhecimentos, valores e significados em diferentes contextos sociais, já se mostrou relevante tanto para a Educação Musical quanto para a Etnomusicologia. É o que nos assinala Queiroz (2010):

Se para a educação musical os processos, situações e estratégias de ensinar e aprender constituem a própria natureza de seu campo de estudo, para a etnomusicologia tais aspectos representam uma vertente fundamental da música, sem a qual não é possível um entendimento significativo de uma cultura musical. (QUEIROZ, 2010: 114)

O autor também nos indica o reconhecimento da diversidade e das singularidades que caracterizam as diferentes expressões musicais, a fim de

compreender que cada cultura significa e estrutura seus saberes musicais de acordo com os seus próprios conceitos e valores.

Essas formas idiossincráticas de formação em música vêm ganhando, ao longo do tempo, cada vez mais relevância para estudos relacionados à música, pela consciência de que os sujeitos, conceitos e estratégias que caracterizam a transmissão de tal fenômeno são elementos imprescindíveis para a compreensão de qualquer cultura musical. (QUEIROZ, 2017: 63)

Do ponto de vista decolonial, o diálogo com este movimento entre a Educação Musical e a Etnomusicologia, se dá na medida em que este paradigma reivindica os saberes da Capoeira Angola no Maranhão, seus sujeitos, conceitos e estratégias como legítimos da história da humanidade. Não só pelas suas singularidades culturais em si ou pela importância que as suas práticas possam ter para a Educação Musical, mas pela história esquecida que emerge do choque cultural, que se dá a partir da chegada do colonizador, e cria essas diferenças. (MIGNOLO, 2003; 2017)

A partir deste diálogo epistemológico comprehende-se que para o entendimento do fenômeno musical, observado na figura de Patinho, é necessária a desconstrução dos paradigmas postos em cena. É necessário imergir nas histórias das suas raízes e entender, a partir de Patinho, ou do que ele representou, as suas próprias categorias.

### **1.3 Capoeira, Capoeiragem e o contexto de São Luís**

Segundo Pereira (2018), a capoeira ou capoeiragem, como era comumente conhecida até meados do século XX, tem sido objeto de muitas pesquisas, sob diferentes olhares. No entanto, seus estudos ainda apresentam lacunas, tornando-se relevante que novas pesquisas continuem sendo realizadas, para que a compreensão desta cultura específica seja desenvolvida em diferentes áreas do conhecimento.

Abib (2004) estabelece algumas diferenciações entre as duas vertentes de capoeira existentes: a capoeira angola e a capoeira regional, e conta como a capoeira foi, com o passar dos anos, deixando as ruas e se inserindo nas academias:

A capoeira sofre uma transformação importante a partir da década de 30 do século XX. Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, sentindo a necessidade de dar à capoeira um caráter mais aceito socialmente, estabelece algumas modificações substanciais naquela prática que até então era tida como “coisa de marginais e desocupados”, constando inclusive do Código Penal Brasileiro, de 1890, caracterizada como crime. Bimba busca apoio entre camadas das classes média e média-alta de Salvador (...) institui a academia – e não mais a rua – como espaço de aprendizagem dessa luta, incorpora

elementos de lutas marciais como o karatê e o jiu-jitsu, e cria um método batizado por “Luta Regional Baiana”, que acabou ficando conhecido posteriormente como “Capoeira Regional”.

O autor conta, porém, que esse processo da capoeira regional, advinda de movimento mais elitizado, que visava a institucionalização dessa arte, criou reações no meio da capoeiragem baiana, a partir de mestre Pastinha. Esse mestre baiano, entre outros, defendia a preservação das formas originais e tradicionais de praticar a capoeira, a ludicidade e a ritualidade que considerava como deixadas de lado pela “eficiência” da capoeira regional. Com isso, criou-se a denominação de “Capoeira Angola” para distinguir essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba (ABIB, 2004, p. 42-43).

Segundo o Autor (ABIB, 2004), a Capoeira Angola é a reação a esse processo de incorporação à marcialidade e “aceitação pública”. Essa reação envolveu e envolve mestres, militantes do movimento negro e intelectuais baianos numa ação política de defesa da identidade da capoeira baseada na valorização da consciência negra e da africanidade (ABIB, 2004, p. 42-43).

A capoeira, atualmente, é arte global. Ao discutir as controversas origens e a contemporaneidade da capoeira, Bruno Soares Ferreira (2017), relembra:

Para uns, ela nasceu no Brasil, entre índios, escravos africanos e brancos marginalizados. Para outros, ela veio da África, e para outros ela é transcendente à humanidade. A Bahia é o berço da consolidação popular, de sua significação moderna no ritual inserido no capitalismo, no início do século XX, e em vários locais se vê traços de suas ramificações de diálogo (...) Na Bahia é que foram criadas as denominações Capoeira *Regional* e *Angola*, popularizadas enquanto elementos da cultura brasileira na modernidade, com diferentes estratégias de legitimação e assimilação (FERREIRA, 2007, p. 27).

Segundo o autor, é referência para o fortalecimento da capoeira no Maranhão, em 1966, a vinda do Quarteto Aberrê<sup>8</sup>, composto por Vitor Careca, Brasília, Sapo e liderado por Mestre Canjiquinha (FERREIRA, 2007, p. 27). Porém, o autor menciona registros das décadas de 1930 e 1940 da prática da capoeira na Baixada Maranhense, “de forma furtiva e em clandestinidade”, o que se misturava às notícias em jornais da época sobre “brigas, confusões, desordens e outros incidentes, ocorridos frequentemente nos encontros entre diferentes grupos de bumba-meу-boi na ilha” (Idem, 2007, p. 30).

Sobre o uso da nomenclatura “capoeira” em registros escritos, o Atlas do Esporte no Brasil, de Lamartine Costa traz uma referência de 1915. Neste ano, o poeta e escritor maranhense Nascimento de Moraes (2000, p.95), em uma crônica que retrata os

---

<sup>8</sup> Nome do grupo em homenagem ao Mestre Aberrê, o qual foi mestre de Canjiquinha.

costumes e ambientes de São Luís, em fins do século XIX e início do XX, empregou – talvez pela primeira vez de forma escrita documentada – o termo capoeiragem, da seguinte maneira:

A polícia é mal vista por lá, a cabroiera dos outros também não é bem recebida e, assim, quando menos se espera, por causa de uma raparigota qualquer, que se faceira e requebra com indivíduo estranho ali, o rolo fecha, a capoeiragem se desenfreia e quem puder que se salve.

Os registros em jornais<sup>9</sup> do Maranhão no fim do século XIX, muitas manifestações referiam-se aos capoeiristas como “heróis”: os “valentões”, “turbulentos”, os “fora da lei” (PEREIRA, 2018, p.51), mostrando que, na época, a elite intelectual que produzia os periódicos tinha um conhecimento restrito a respeito da capoeira e de seus praticantes.

Esse fato pode ser encontrado em fontes diversas. Na página virtual<sup>10</sup> da biblioteca Centro Esportivo Virtual (CEV), relacionada às pesquisas acadêmicas relacionadas a esportes, Educação Física e Lazer, alguns artigos relacionados à capoeira no Maranhão dão esse indicativo. Em *Tradições da Capoeira e Capoeiragem do Maranhão*; e *Atlas do Esporte no Maranhão*, por exemplo, constam relatos de 1829, que registravam a capoeira como “certas atividades lúdicas dos negros”. Consta ainda, no jornal *A Estrella do Norte do Brasil*, uma reclamação de um morador da cidade sobre “batuques de oitenta a cem pretos, encaxaçados” com “danças deshonestas” (n. 6, 08 de agosto de 1829, p. 46). Há também uma reclamação, feita em 1835, nas *colunas do 'Eco do Norte'<sup>11</sup>* contra a folgança dos negros: "bandos de escravos em algazarra infernal que perturbavam o sossego público" na Rua do Apicum (VIEIRA FILHO, 1971, p. 36).

Por esses relatos, percebe-se que as manifestações da capoeira eram identificadas, no Maranhão, por categorias como “batuques”, “danças desonestas”, de “pretos” que escaparam ao serviço e que perturbam a ordem ou o serviço doméstico. Pereira (2018, p. 53) narra a presença de “termos identificados como característicos dessa arte, alguns de seus movimentos, como a rasteira e a cabeçada, por exemplo”. O autor aponta que a falta de referência expressa nos jornais sobre a capoeira não significa

<sup>9</sup> Pereira (2018, p. 53) refere-se aos jornais que circularam no Maranhão, no período: Pacotilha e Diário do Maranhão, dois dos que mais referências trazem à prática da capoeira no Estado; e ainda: O novo Brazil, Publicador Maranhense e O Paiz.

<sup>10</sup> <http://cev.org.br/biblioteca/tradicoes-capoeira-capoeiragem-maranhao/> Acesso em 10.06.2018, 22h

<sup>11</sup> jornal fundado em 02 de julho de 1834, e dirigido por João Francisco Lisboa, um dos líderes do Partido Liberal. Impresso na Typographia de Abranches & Lisboa, em oitavo, forma de livro, com 12 páginas cada número. Sobreveiu até 1836.

a sua inexistência e relembra como a capoeira assombrava os homens brancos escravocratas, antes mesmo de ser enquadrada como crime:

Décadas antes de ser enquadrada como prática criminosa, a capoeira já preocupava as autoridades e era assídua nas seções policiais dos jornais. Com a aproximação do fim do século, em meio a uma conjuntura conturbada que envolvia os anos finais da monarquia, a abolição da escravidão e os imensos problemas decorrentes de uma sociedade que se transformava de escravocrata em livre, sem modificar suas estruturas econômicas, a capoeiragem assombrava a população (PEREIRA, 2008. p.58).

Pereira (2018) pesquisa a capoeira em São Luís e sistematizou alguns fatos históricos contados por Mestre Índio<sup>12</sup>, apontando como um marco para a capoeira do Maranhão a chegada de uma embarcação de guerra - a canhoneira Lamengo -, construída no Rio de Janeiro. O pesquisador situa os acontecimentos no final do século XIX, contando sobre esta Embarcação carioca que ficou no Maranhão, entre 1879 e 1887, tendo como tripulantes desordeiros, pessoas referenciadas por jornais da época por causarem confusão, usando golpes característicos da capoeiragem. Segundo o autor, “o primeiro registro a ser analisado veio à tona pela tradição oral”, com o relato do juiz federal Alberto Tavares Vieira da Silva, antigo desportista e personagem relacionado com a história da capoeira no Maranhão, que afirmou que seu pai relatava a presença de uma “Canhoneira da Marinha de Guerra do Brasil, chamada Lamengo”, estacionada em São Luís no fim do século XIX, e que, ainda segundo ele, dentre seus tripulantes, também chamados “lamengos”, haviam muitos capoeiras. Contudo, o autor ressalta que “não se pode descartar, contudo, a possibilidade de que os capoeiras da Lamengo tivessem outra origem, já que, à guarnição inicial, vinda do Rio de Janeiro, poderiam ter se juntado outros marinheiros” (PEREIRA, 2018, p. 61).

Como se vê, esses conflitos que envolvem reclamações contra os capoeiras e termos pejorativos usados contra eles e suas práticas são indícios da capoeiragem e de sua possível chegada ao Maranhão, mostrando sobre como a tentativa de controle dos escravizados ou dos “não brancos, cristãos, europeus” sempre passou pela repressão e controle de suas práticas culturais.

---

<sup>12</sup> Mestre Índio é um dos mais antigos mestres vivos de Capoeira atuantes em São Luís.

## 2. METODOLOGIA

Devido ao seu objeto e objetivos de pesquisa, este trabalho se configura como um estudo qualitativo (MEIRINHOS e OSÓRIO, 2010). Uma pesquisa é chamada qualitativa quando seu interesse está justamente na aproximação com o sujeito investigado, no profundo conhecimento do meio e dos sujeitos envolvidos em seu próprio contexto. (MEIRINHOS e OSÓRIO, 2010).

Para a coleta de dados, foram utilizados os seguintes métodos: observação participante: de encontros e oficinas com o mestre Patinho; com discípulos e convidados do *Centro Cultural Mestre Patinho*; pesquisa documental, envolvendo registros audiovisuais e documentos manuscritos de mestre Patinho – denominado por ele de “Tempestade Mental da Minha trajetória”; e entrevistas semiestruturadas com mestres, contramestres e alunos.

Cada uma das estratégias de coleta de dados fornece informações de diferentes naturezas, proporcionando um contato com o objeto pesquisado mais abrangente. Por isso, para a compreensão das práticas, abordagens, trajetórias e lições compartilhadas e/ou aprendidas com Mestre Patinho, foi fundamental a realização de cada um dos métodos selecionados.

O contato com amigos e familiares foi de grande importância para a compreensão a respeito da pessoa de Patinho. As conversas com os filhos e com a viúva do Mestre inspiraram a leitura sob uma perspectiva capaz de observar com muito mais nitidez quais saberes e vivencias são próprios de Patinho, da capoeira, e ainda outros saberes, próprios da capoeiragem de São Luís do Maranhão.

A possibilidade de conhecer registros como documentos e manuscritos feitos por mestre Patinho foi imprescindível para compreender a maneira como o mestre organizava e expunha suas ideias a respeito de diversas questões da capoeira e da vida.

A partir de todo este estudo e coleta de dados, o processo de análise teve como foco a identificação de algumas das formas específicas de transmissão de saberes musicais do Mestre Patinho, de alguns recursos simbólicos e materiais utilizados por Patinho, que ficou como um legado para diversos praticantes de capoeira da cidade.

Nesse processo, buscou-se compreender como a musicalidade, que alimenta e é alimentada pelo saber da capoeira, pode proporcionar um ambiente de fluidez para a aquisição de qualidades musicais sensíveis, analisando os sentidos e possibilidades pedagógicas aglutinadas na figura de Mestre Patinho e deixadas por ele como legado. Um sistema de saberes aberto e horizontal, que estimula o aprendizado constante,

consciente, interdisciplinar, transdisciplinar e multidisciplinar (JOSÉ SILVA; KEIM, 2012).

### **3. O LEGADO DE MESTRE PATINHO PARA A CAPOEIRA EM SÃO LUÍS**

Para compreender os sentidos, valores e o desenvolvimento das formas de transmissão de saberes musicais de Mestre Patinho, torna-se importante conhecer o contexto onde ele esteve inserido, sua história, a forma como se envolveu com a capoeira, além da própria história do desenvolvimento da capoeira em São Luís do Maranhão. Por isso, neste capítulo referente ao legado de Mestre Patinho para a Capoeira no contexto de São Luís, os dados apresentados – coletados nas entrevistas, observações e análise de documentos -, estão organizados em: história da capoeira em São Luís; trajetória e referências de Mestre Pato; saberes entrelaçados na capoeiragem de Mestre Pato; e valores e fundamentos na transmissão de saberes musicais de Mestre Patinho.

#### **3.1 História da capoeira em São Luís**

Após a morte do Mestre Patinho, Mestre Índio foi um dos convidados pelo Centro Cultural Mestre Patinho para compartilhar saberes e memórias da capoeira vividos e pesquisados por ele, em um evento em 2018. Nessa ocasião, ele comeceia uma narrativa falando sobre a capoeira no Maranhão:

(...) a gente tem uma história na capoeira antes de 1959, ela começa em 1885, segundo o jornal da época. Quem tiver dúvida, vai entrar ali na Biblioteca. Sobe lá em cima, procura o jornal lá daquela época que você vai encontrar lá. São coisas pequenas, bem curtinha, onde fala de capoeira em São Luís do Maranhão (Transcrição da fala de Mestre Índio na oficina de 10/09/2018 realizada no Centro Cultural Mestre Patinho).

Retomando a sua própria história e memória ancestral, Mestre Índio comeceia a mencionar a capoeira no século XIX, lembrando fragmentos de textos históricos contidos em notícias de jornais de São Luís. O Mestre prossegue, acrescentando categorias importantes da sua própria memória de conhecimentos de tradição oral a respeito da referência dos “capoeiras” e de períodos de sua institucionalidade ou reconhecimento:

Os “capoeira” ou “os carioca”. Aonde eu digo que é o “primeiro tempo de capoeira em São Luís no Maranhão”. Os 4 Estados mais antigo de capoeira no Brasil: Salvador, Recife, Rio de Janeiro e Maranhão. Os negros que vinham pra cá, pra São Luís do Maranhão, vinha do Rio de Janeiro. (...) O “segundo tempo de capoeira”, começa em 1959 com a chegada... com o retorno de Roberval Serejo, né? Ele deu baixa na Marinha Mercante lá do Rio de Janeiro, retornou pra São

Luís. Lá ele fez capoeira com o Mestre Artemídio e nós temos aí três descendências da capoeira Carioca em São Luís, no Maranhão. (...) Mestre Canjiquinha que era o chefe do grupo. Vitor Careca, João Pequeno e Sapo Cola. Os 4 cidadão estiveram em São Luís do Maranhão, em 1966, fazendo as apresentações deles em bares, restaurantes, praça e hotéis. (...) Através do Secretário de Esporte da Época, o Juiz Alberto Tavares, era secretário de esporte na época. Viu eles fazendo apresentação de capoeira e se encantou pela apresentação desses 4 homens. E, de imediato, ele convidou esses camaradas pra fazer uma apresentação no Palácio do Governo [Palácio dos Leões] (Transcrição da fala de Mestre Índio na oficina de 10/09/2018 realizada no Centro Cultural Mestre Patinho).

Mestre Firmino Diniz – nascido em 1929 – considerado o mestre mais antigo de São Luís, teve os primeiros contatos com a capoeira na infância através de seus tios Zé Baianinho e Mané. Lembra ainda de outro capoeirista da época de sua infância, Caranguejo, Mestre Diniz teve suas primeiras lições no Rio de Janeiro com “Catumbi”, um capoeira alagoano. Diniz era o organizador das rodas de capoeira e foi um dos maiores incentivadores dessa manifestação na cidade de São Luís.

Mestre Índio parece dividir a história da capoeira em “primeiro tempo”, iniciado em 1885, e “segundo tempo da história da capoeira no Maranhão, em 1959. No primeiro tempo, Mestre Índio conta que os “capoeiras” eram conhecidos como “os carioca”, o que reforça a ideia de que essa prática foi sendo nomeada e reconhecida aos poucos. Já no “segundo tempo da capoeira”, existem três marcos para a capoeira maranhense, os saberes compartilhados pelos mestres que vieram da Bahia e que formavam o Quarteto Aberrê, a vinda de mestre Diniz do Rio de Janeiro e o retorno do escafandrista e Mestre Roberval Serejo, também do Rio de Janeiro para São Luís, em 1959. A partir de então, a prática da capoeira angola passa a ganhar cada vez mais volume e destaque no Maranhão.

Assim, foi a partir da vinda de Anselmo Barnabé Rodrigues, Mestre Sapo, com seus conhecimentos e apresentações públicas, o retorno de Roberval Serejo e a vinda de Diniz – este, reconhecido como o mestre mais antigo na cidade – é que a capoeira passou a ser difundida em São Luís. As apresentações públicas dos capoeiristas fizeram com que a capoeira ganhasse certo espaço e reconhecimento pontual por parte do então governador do Estado. Sobre o atual reconhecimento da capoeira e o caráter de transformação dela ao longo do tempo, Mestre Índio acrescenta:

Aí a gente chega, sabe, nos anos 70, né? Aquela capoeira aguerrida, aquela capoeira guerreira, a gente chega, na década de 80, onde a capoeira dá uma recuada, nas suas vinganças, das suas malícias, né? (...) E aí a mudança dessa capoeira para hoje, a capoeira que está na disciplina de educação, de respeito, de obediência, de ter cuidado com

o menino... (...) então, mudou praticamente, no começo, dos anos 90 pra cá. As mulheres passaram a ser mais fluentes nas rodas de capoeira (...). Vem melhorando cada dia mais a capoeira nessas disciplinas educacionais, nas escolas, várias igrejas até, hoje tem recomendação médica, recomendação de terapeutas e aí vai... E a capoeira acaba adentrando essas casas, que a gente achava impossível adentrar...

Desse marco simbólico de reconhecimento – a primeira vez que um grupo de capoeira foi convidado a entrar no Palácio do governo do Estado –, e do “adentrar da capoeira em outras casas” da sociedade, a capoeira começa a se institucionalizar e recua de um caráter de violência, mas não deixando de perder seu caráter de luta simbólica – por reconhecimento, cidadania e dignidade.

### **3.2 Trajetória e referências de Mestre Pato**

Patinho nasceu às cinco horas do dia 14 de setembro de 1953 e partiu às cinco horas do dia 11 de junho de 2017, no domingo da santíssima Trindade. (...) O mestre foi da rua, da mina, circo, baião de caixa, São Gonçalo, tribo, bumba-meу-boi, tambor de crioula, punga dos homens, bate-coxa, cangapé, tradições carnavalescas... Também foi do judô, karatê, ginástica olímpica, balé clássico e dança popular. No decorrer de sua trajetória escreveu sobre o seu método (a base triangular e formatou a peça teatral que ilustra a presença dessa diversidade na capoeira: “Retalhos de Upaon-Açu”).<sup>13</sup>

Mestre Pato era um mestre de múltiplos saberes e vivências e em interação dinâmica. As histórias e peripécias de Antônio José da Conceição Ramos, ou Mestre Patinho, ou simplesmente Mestre Pato, se entrelaçam com a própria história da cultura popular – para além da capoeira – no Maranhão. Juntamente com sua genialidade de tecer a capoeira com os retalhos mais bonitos da cultura popular, existem histórias de enfrentamentos, brigas de rua, confusões, ação justiceira e muita boemia. Todas essas histórias e casos se articulam com a sua musicalidade e com a maneira como ele desenvolveu suas formas de transmissão de saberes na capoeira. Portanto, torna-se fundamental identificar algumas questões relevantes da história de vida e dos entrelaçamentos presentes em Mestre Patinho.

Em “Cutucando Mestre Patinho”, programa de entrevistas conduzido por Beto Ehongue, que foi ao ar pela Universidade Fm 106,9, em dezembro de 2014, constam algumas narrativas curiosas. Entre elas, aquelas relacionadas à família de Patinho e à sua ancestralidade afroindígena, que permeia a sua visão sobre a origem da capoeira. Filho de Djalma Stefanio Ramos e Alaíde Mendonça Silva Ramos, quando perguntado

---

<sup>13</sup> Síntese que consta em vídeo feito em homenagem ao Mestre Patinho, por seus alunos Luana Furtado (direção), Bruno Ferreira e Cláudia Marreiros.

por Beto Ehongue se “a capoeira é hoje a arte de negro e esporte de branco?”, Patinho responde o seguinte:

Eu não vejo por aí porque, na minha opinião, alma não tem cor. Porque eu vejo assim: aqui, eu tenho uma pele com a pigmentação clara. Muita gente tem a pigmentação negra e tiveram comigo preconceito: “ah, um mestre branquelo”. E eu, na verdade, buscando minha árvore genealógica, minha família é da Baixada Maranhense, de Viana. E minha mãe é filha de uma índia legítima [acredito que fosse Akroá Gamella] casada com negro e meu pai e minha vó na parte do pai é africano, um português e uma africana da Baixada Maranhense. Então, eu nasci Afroindígena [risos]. Esse é o apelido que eu resolvi me dar.

A “ancestralidade afroindígena”, do município de Viana, e a percepção do hibridismo cultural das práticas desses povos faz com que o próprio Patinho afirme: “A capoeira que eu conheço, ela tem uma parcela muito grande do índio. No meu modo de ver e enxergar, a capoeira é afroindígena”<sup>14</sup>.

Em relação à família de Patinho, percebe-se que, em parte, existe uma influência direta, pelo fato de seu pai ter sido músico e professor, e por outro lado, certo preconceito por parte de alguns familiares. Além de flautista, o pai de Mestre Patinho era um exímio saxofonista, além de tocar e ensinar outros instrumentos. Seu pai era militar, maçom e educador musical. A família de Patinho era descrita como proveniente de classe média, tendo o mestre sofrido preconceito por parte da família por praticar essa “arte de marginais”. Sua família ainda tentou afastá-lo dessa vida, sugerindo que estudasse outras coisas, como o judô, indicado por seu pai, por exemplo. A sua viúva e discípula Erlene conta<sup>15</sup> que, no enterro de Patinho, vários familiares não sabiam da importância do Mestre para o Maranhão, para o Brasil e para o mundo. Muitos só descobriram pela amplitude da mídia e das celebrações no dia do seu velório. Sobre a sua própria prática de criação de instrumentos musicais, Mestre Patinho traz uma informação valiosa que menciona o saber musical de seu pai:

(...) para falar de instrumentos, eu preciso falar de meu pai. O meu pai era flautista e ele tocava a maioria dos instrumentos de sopro. E ele, lá em Viana, lá onde ele nasceu, junto com Eduardo Cordeiro e Zé Tita, que são músicos conhecidos ludovides, eles que fundaram a primeira escola de música lá no interior, visando o jovem daquela época, que só tinha até o quinto ano, visando a fazer a primeira série, o ginásio. Para fazer o ginásio e o científico, eles tinham que ir para a cidade e eles não tinham grana para isso. Então, a escola de música facilitava o instrumento para eles terem maior acesso à questão militar, pra servir o militar. (em entrevista cedida à Universidade FM)

<sup>14</sup> Entrevista de Mestre Patinho sobre a Capoeira Angola no Maranhão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sckiAYdahxw>

<sup>15</sup> Anotação em caderno de campo de relato feito por Erlene, em setembro de 2017.

Sobre o seu ingresso na capoeira, Pato explica que, quando criança, e portador de deficiência física, se deparou com uma cena onde alguns rapazes praticavam golpes de capoeira. Os movimentos chamaram sua atenção, e ele foi acolhido por um dos praticantes, como contou em entrevista à Universidade FM:

Aos 9 anos de idade, eu não tinha força nas pernas. Eu andava com o auxílio das mãos no joelho. Eu nasci raquítico e tive problemas de respiração (...) Então, um certo dia eu fui aqui de casa, na rua São Pantaleão (...) O que me chamou a atenção foi a briga de galo. Aquele galista (...) colocou um arame do galho de uma mangueira a outra e colocou um a lata de óleo (...) e começou a aplicar golpes da capoeiragem. Eu, sabendo daquilo, com a minha deficiência, eu já tinha o apelido de Pato Rouco – que esse apelido não vem da capoeira, né? Vem da minha dificuldade de falar. (...) E ele ficou impressionado. Porque eu mesmo com as minhas deficiências nas pernas, tava imitando, fazendo aquilo lá. (...) E, de repente, eu conquistei com ele o interesse dele comigo pra me ajudar a andar sem o auxílio das mãos. Aí, rapaz, foi uma coisa hilária! Porque essa pessoa que eu estou falando foi Jessé Lobão (...) Com 6 meses eu tirei a mão do joelho. Foi altamente curativo. A capoeira pra mim é altamente curativa!

Conforme seu relato, a capoeira salvou Patinho de sua deficiência nas pernas causada pelo raquitismo. Mestre Patinho não apenas passou a andar sem estar curvado e sem a necessidade do apoio das mãos no joelho, como passou a treinar com um dos Mestres antigos da capoeira no Maranhão, Jessé Lobão. Em seguida, na entrevista, o Mestre conta que a capoeira foi curativa também por ajudá-lo a superar o que, hoje, conhecemos como *bullying*:

Eu fui tolhido pelos meninos da mesma idade. Os meninos da mesma idade, tomavam meu brinquedo, tomavam minha merenda, ia no banheiro, queriam fazer saliência, era uma loucura, cara! Esse negócio de *bullying* pra mim não é novidade. Eu superei tudo isso com a capoeira. Inclusive, cheguei a praticar a capoeira de um jeito assim, na minha visão, um pouco errônea. Porque, não tem nada a ver com a arte marcial da porrada. A capoeira de outrora, para a minha visão, foi para a guerra. E hoje, pra mim, ela é para a longevidade.

Após Jessé Lobão, Patinho teve outros mestres: Roberval Serejo, com quem treinou 2 anos e Diniz. Após assistir a demonstração dos capoeiristas no Palácio dos Leões, Mestre Sapo se estabeleceu no Maranhão e Patinho passou a ser um dos seus primeiros alunos: “Meu primeiro Mestre foi Jessé Lobão, depois veio Roberval Serejo, o precursor da capoeira no Maranhão, depois veio Mestre Sapo. A partir desses eu vim conhecer inúmeros mestres com quem me identifiquei”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> entrevista de Mestre Patinho sobre a Capoeira Angola no Maranhão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sckiAYdahxw>

Com forte espírito de integração, Mestre Patinho, juntamente com Mestre Fred e Mestre Telmo fundaram, em 1985, a Escola de Capoeira do Laborarte e, em 1992, criaram o Festival de Cânticos da Capoeira para evidenciar a musicalidade como um dos principais fundamentos da capoeira.

O artista, ainda no início de suas atividades no Laborarte, colocou-se diante de um grande desafio, que era o de quebrar o estigma da capoeira vista apenas como uma luta de tendências violentas. Para tanto, ainda no final da década de 1980, criou a roda aberta a capoeiristas de outros grupos, que existe até hoje. Também no Laborarte, Patinho trouxe um complexo multifacetado de expressões da cultura popular e do movimento corporal.

### **3.3 Saberes Entrelaçados na capoeiragem de Mestre Pato**

Mestre Patinho procurava avidamente pelo saber em cada aluno e em cada oportunidade. Além da capoeira, praticou ginástica olímpica, sendo aluno de Dimas, tendo sido técnico da seleção feminina de ginástica olímpica do Maranhão. A fim de refinar e aproximar seus movimentos na capoeira dessa seleção, enquanto técnico, Mestre Patinho chegou a praticar balé clássico, o que o ajudou a organizar uma capoeira mais fina, menos agressiva e mais aproximada e sistematizada em fundamentos, alguns dos quais, criados por ele. Até mesmo no balé, Patinho buscou os melhores mestres:

Além da capoeira, eu fiz balé clássico. Eu fiz 8 anos de balé clássico com Reinaldo Faray, por excelência. Porque Reinaldo era muito exigente e muito respeitado, não só por mim, mas pela comunidade maranhense dentro da dança (entrevista “Cutucando Mestre Patinho” concedida à Universidade FM, em dezembro de 2014).

Em um dos espetáculos de balé, no teatro, Mestre Patinho conta que recebeu um convite muito especial:

Em um espetáculo no teatro, o Professor [inaudível] Darrell Posey, um indigenista norte-americano, que já morava no Xingu, na fronteira do Pará com o Amazonas, numa tribo chamada Kaiapó, num lugar chamado Guruti, ele já morava há 16 anos lá. Ele viu minha atividade, meu interesse pela questão indígena, não só das danças, mas na manipulação das suas armas, dos seus acessórios, ele resolveu me convidar para fazer parte do Projeto Kaiapó (...) Daí, eu resolvi ficar aprendendo o xamanismo – tinha a ver com o espiritual, mas não com nenhuma coisa assim de maldade –, tinha uma contribuição enorme para a sabedoria, tanto que hoje a medicina alternativa está sendo abraçada pela tradicional. Foi fantástico!

Desses 8 anos de vivência com os indígenas Kaiapó, no Pará<sup>17</sup>, Patinho vivenciou suas formas de manipulação das armas, danças, estratégias de luta, cantos, musicalidade, espiritualidade e formas de cura. Trouxe tudo isso à capoeira maranhense e aos seus alunos.

Patinho era muitos atletas em um só. Passou a estudar judô e caratê, trocando muito em conhecimento nessas práticas com aquele que passou a ser seu discípulo e parceiro na fundação da Capoeira no Laborarte, Mestre Fred.

Na capoeira, o Mestre Patinho conta que ganhou troféus, mas desistiu, por entender que possuía uma missão mais profunda com a arte, relacionada ao levantamento e organização dos seus fundamentos.

Fui para o Rio de Janeiro, para Salvador, fui para Recife, para São Paulo, participei dos 2 troféus Brasil, onde fui vice campeão duas vezes porque eu tava jogando 2 categorias acima da minha porque não tinha competidor pro meu tamanho, mas não era minha praia, minha praia era retornar e entender os fundamentos da capoeiragem (reportagem “Essa é minha Cultura”).

Pela trajetória de Patinho nota-se também que ele era mais que um brincante ou apreciador da cultura popular do Maranhão. Vivenciava os saberes dessa cultura, pesquisava, desempenhava suas práticas como artista. Sobre isso, na mesma entrevista, Mestre Patinho conta sobre o que ele chama de “tendência da capoeira”:

Onde a capoeira se encontra, a tendência é ela se atrelar às outras culturas para poder ampliá-la. Inclusive alguns elementos de suma importância dessa capoeira estão nessa cultura, a questão do tambor de crioula, que foi afinado a fogo, tocado a muque, e dançado a coice; o próprio miolo do boi, que é um boneco de manipulação. Ele dá a cabeçada, ele dá o coice (...) Pra ser capoeira você tem que continuar eternamente aprendendo a cultura, fazendo com que ela seja respeitada, porque é dentro dela que está a solução<sup>18</sup>.

A respeito do tambor de crioula, sempre mencionado por Patinho como um traço forte da herança capoeira no Maranhão, a sua viúva, Erlene, nos relata que Patinho havia aprendido esta arte com um mestre de tambor de crioula chamado Nivô.

Como se vê, era de suma importância para Patinho o fato de a capoeira representar e abraçar a cultura local, como um diálogo de saberes. Trata-se de aprender com a cultura local e ao mesmo tempo valorizá-la, fazendo com que seja respeitada

<sup>17</sup> Segundo o Wikipédia, o Projeto Kayapó (Programa de Documentação da Língua e da Cultura Indígena) é executado com a colaboração de algumas instituições, que tem por objetivo registrar traços da língua (músicas, mitos, histórias) e da cultura (músicas, mitos e histórias) indígena, na forma de áudio e vídeo, com as pretensões de criar gramáticas das línguas indígenas estudadas.

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Mestre Patinho na reportagem “Essa é minha cultura”, disponível no youtube. Oficina de produção do Projeto Maranhão na Tela, 2018.

juntamente com a capoeira. Mestre Patinho foi incorporando à sua figura de Mestre Capoeirista “o aprender a aprender a sempre e sempre aprender”, a fim de se perceber como isso se aglutinou em suas dinâmicas de musicalidade.

A música sempre foi um dos elementos de maior importância para Mestre Patinho, que se dedicava com afinco à musicalidade. Essa dedicação fez com que ele recebesse o prêmio de melhor regência no evento de aniversário de 60 anos do mestre Camisa. Patinho afirmou, em entrevista concedida à Leopoldo Gil Dulcio Vaz, o seguinte:

A grande dificuldade é a música, a musicalidade da capoeira; muitos me criticam por ensinar música, teoria musical, para se cantar as ladinhas, as chamadas... Mas é preciso, é necessário entender os toques, saber quando e como entrar, os tons, a harmonia; assim como o texto, saber o que está cantando, não apenas repetir um som... É necessário entender a letra, o que canta, é preciso ter conhecimento<sup>19</sup>.

A dedicação à musicalização por parte do Mestre era tão grande que ele relata ter sido criticado por muitos por enfatizar isso na capoeira. Os saberes da musicalidade transmitidos por Mestre Patinho são um complexo holístico de suas experiências de aprendizagem. Sobre a amplitude de saberes da capoeira, na entrevista concedida por Mestre Patinho à rádio Universidade, ele afirma o seguinte:

A capoeira, na minha visão, para que aconteça é necessário que se tenha um enorme número de saberes bem armazenados para que a roda aconteça. Por que estou dizendo isso? Porque a musicalidade, a teatralidade, as picardias, as negárias, o instrumental, o canto, enfim, o próprio movimento corporal em diálogo... que antigamente eram disfarçados de brincadeira de angola, que não tinha a nomenclatura de capoeira, não tinha essa nomenclatura de carioca, como na década de 30 no Maranhão (...) Nós temos uma leitura incomensurável, né? Da história, da geografia, do português, da matemática dentro da nossa capoeira. (Entrevista concedida a Beto Ehongue, na rádio Universidade, em dezembro de 2014).

Assim, para Patinho, a capoeira não se separa da musicalidade que, por sua vez, não se separa da teatralidade, do movimento corporal, do jogo e da filosofia da capoeira, tampouco esse complexo se separa da cultura e dos saberes locais.

Mestre Patinho pedia aos alunos para observarem a ginga dos brincantes do bumba meu boi, principalmente do próprio boizinho ou miolo, trazendo um exemplo de como o boi pode ser traiçoeiro com seus coices, de que é preciso encantá-lo para poder

<sup>19</sup> Mestre Patinho na entrevista “Mestre Patinho – O novo no velho sem molestar raízes” disponível em: <http://cev.org.br/biblioteca/mestre-patinho-o-novo-velho-sem-molestar-raizes>.

tirar a sua carne, a sua língua. Patinho buscava referências estéticas em diversos e diferentes contextos culturais, como explica Ubert Santos:

Ora no Tambor de crioula, ora pesquisando e lançando CDs de cânticos de capoeira ou se aprimorando nos ritmos percussivos ou ainda estudando diferentes vertentes da dança, do primitivo ao contemporâneo. Em dado momento, lá estava Patinho exercitando sua leveza no Balé clássico ou envolto com a dança folclórica.<sup>20</sup>

Com isso, e com a autonomia que foi adquirindo a partir do Laborarte, Mestre Patinho agregava à musicalidade e à própria capoeira a possibilidade de multiplicar saberes, valores e práticas que pudessem se complementar, segundo uma expressão muito usada por ele, “o novo no velho sem molestar raízes”.

Essa autonomia de dinâmicas em diálogo vai se expandindo até chegar ao *Centro Cultural Mestre Patinho*, que, segundo Erlene:

Nasceu de um trabalho que passou pelo Ginásio Costa Rodrigues [Mestre Sapo, que foi o Mestre de Patinho, foi o primeiro professor de uma escola na modalidade da Capoeira, tendo começado o trabalho no Ginásio [com o apoio da Secretaria de Estado de Esporte e Lazer], Glads Brenda, Lítero até chegar ao Laborarte. Antes do Laborarte correu muita água debaixo da ponte... Chega no Laborarte, fez muita história e sai, deixando um legado que até hoje permanece e que é continuado por Mestre Nelsinho, né? E sai, para fazer um trabalho, hoje, no Centro Cultural, para ter mais independência, mais autonomia, dentro dos fundamentos dele que ele aprendeu (...) (Transcrição de áudio da fala de Erlene na roda de conversa realizada em 10/09/2018, com Mestre Índio).

Essa tendência de diálogo entre culturas, arte e capoeira na sua trajetória pessoal e nos espaços fundados por ele para a troca de saberes, faz com que Patinho não seja apenas um Mestre da capoeira, mas um artista, representante e multiplicador do saber, da arte e da cultura popular maranhense. Teatralizava suas performances no ritmo da capoeira de angola, tambor de crioula, Bumba Boi, cacuriá, etc. Encenou espetáculos, gravou discos e Dvds e fazia isso não apenas por sua natureza artística, mas também como forma de sobrevivência.

Apesar de ter ajudado a ampliar a institucionalização da capoeira em vários espaços, Mestre Patinho desabafava sobre a falta de reconhecimento profissional e monetário para os Mestres de capoeira:

Não consigo sobreviver da capoeira, sou um artista de rua, sou um mestre. Hoje me aceito como mestre, pois estudo os ritmos maranhenses – o boi, o teatro, a ginástica, a educação física, a

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://uerbet.blogspot.com/2017/06/mestre-patinho-as-multiplas-faces-de-um.html>

lateralidade, a psicomotricidade, a música; para ser mestre da capoeira, tem que ser um doutor. (Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2017/06/morre-mestre-patinho-aos-64-anos/>)

Mesmo com o trabalho tão dedicado ao reconhecimento da capoeira e de seus saberes, mesmo após tantos estudos, de aprender a sempre aprender, Patinho reclamava sobre a exigência, a todo momento, de um diploma “de doutor”. Na tentativa de se institucionalizar o saber dos mestres, as instituições do governo do Maranhão chegaram a sugerir que o Mestre cursasse a faculdade de Educação Física para ter acesso a oportunidades de ser remunerado pelo Estado a partir de suas práticas pedagógicas.

Esse sentimento de ser um sábio sem reconhecimento digno “de doutor” está presente na referida entrevista concedida à rádio Universidade. Nessa ocasião, foi perguntado ao Mestre Patinho: “Depois do capitão do mato, o capoeirista luta, hoje, contra quem?” Patinho respondeu: – “Luta contra a fome. A fama não enche barriga de ninguém e nós, capoeiras queremos é reconhecimento e respeito...”<sup>21</sup>

Mas um dos acontecimentos mais simbólicos e lamentáveis nesse sentido ocorreu pouco depois de sua morte. Em 17 de agosto de 2017, ocorreu um evento para premiação de Mestres e Mestras da Cultura Popular e Tradicional, uma iniciativa do Governo do Maranhão. Os dez candidatos vencedores deveriam receber um diploma de reconhecimento e premiação no valor de vinte mil reais.

Puderam se inscrever no edital candidatos de grande experiência e conhecimento dos saberes e fazeres populares, dedicados às expressões culturais populares maranhenses, com reconhecimento da comunidade onde vivem e atuam, com longa permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais. Mestre Patinho foi um dos vencedores desse prêmio. No entanto, faleceu em seguida e, com sua morte, até hoje seus herdeiros não puderam receber o valor desse prêmio. Há dificuldades de se inventariar seu patrimônio – a casa em que sempre viveu e onde funciona o Centro Cultural Mestre Patinho - e de legitimar seus herdeiros para receber o prêmio. A casa não é tombada e nem recebe qualquer apoio governamental. Os filhos e viúva lutam para manter o Centro Cultural Mestre Patinho, suas memórias, patrimônio e o próprio sustento familiar, com o apoio solidário de outros mestres, alunos e admiradores de Patinho.

### **3.4 Valores e fundamentos na transmissão de saberes musicais de Mestre Patinho**

---

<sup>21</sup> Entrevista do quadro “Cutucando Mestre Patinho” na Universidade FM. Dezembro de 2014. Bloco 3”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bQGVqwb3Gc0>>

Conforme exposto, as metodologias utilizadas por Mestre Patinho para o desenvolvimento da musicalidade envolvem um sistema de saberes complexos, interrelacionais, espontâneos e em conformidade com cada contexto. Essa complexidade mostra que não é possível trata-lo como “método”, nem delimitar a música como “campo”. Trata-se de um sistema de saberes que interliga ancestralidade, história, influências da cultura popular maranhense e amazônica e as próprias experiências do mestre e de sua trajetória. Sobre o “método” na capoeira, destaco a observação de Oliveira (2007):

A capoeira não tem propriamente um método. Se o tem, é o da desconstrução. Constrói-se para desconstruir. Ela desconstrói até mesmo suas próprias referências e seu aprendizado, é, na verdade, uma desconstrução de si.” (OLIVEIRA, 2007, p. 176).

Esta ideia de método envolve a desconstrução de qualquer cientificismo fechado, pela liberdade das paredes simbólicas de um campo delimitado de saber, pela fluidez da liberdade de quem cria diálogos em fronteiras (MIGNOLO, 2007), se reinventa a partir da descoberta de outros saberes, aprendendo a sempre aprender e transformando-se para transformar.

Um dos primeiros pontos de Patinho como Mestre é que ele não estabelece uma relação hierárquica com o grupo, referindo aos alunos, discípulos e visitantes como “companheiros de estudo”. Trata-se de uma relação horizontal que, embora tenha o reconhecimento da maestria, da autoridade de saberes, dos princípios e uma obediência a ser observada em relação ao mestre, cria uma relação de camaradagem e de contínua troca de saberes.

Observa-se também uma série de princípios ou dinâmicas que Mestre Patinho se refere como “fundamentos”:

O fundamento da capoeira são as distâncias, as alturas, as cadências rítmicas que são em 3, né? A trilogia é muito presente na capoeira. Você vê 3 alturas, alto plano, médio plano, rasteiro plano. Distância: curta, média e longa. Para a gente perceber, através da trilogia, a diversidade disso (entrevista de Mestre Patinho à Rádio Universidade, em dezembro de 2014).

Além dos fundamentos, é comum se ouvir sobre os preceitos da Capoeira que, segundo Mestre Índio, tem a ver com a forma de cada mestre conduzir a roda dele. Entre os preceitos, estão a forma de organização do ritual, espacialidade dos instrumentos e a musicalidade da roda.

Saber respeitar o modo de condução de cada Mestre, suas regras e rituais é um preceito, assim como é ensinado o ouvir, o sentir a música. Aprender a música começa por sentir. O preceito da musicalidade e o respeito das dinâmicas de cada mestre de capoeira também passam pelo respeito ao ritual e sacralidade. Como explica Mestre Índio:

A gente precisa ir pra roda de capoeira pra ouvir o toque do berimbau, do atabaque, do pandeiro, o toque do agogô, do reco-reco... pra ver como é que a gente se comporta, pra ver se estão todos na mesma linguagem. (...) Hoje eu vou me educando na batida, porque eu acho as vezes que o sujeito pode encher a mão. Ao invés de eu bater eu surro o bichinho [o atabaque]. Se eu bater, eu acabo surrando o atabaque, né? E ele é um instrumento xamã, se matou uma árvore para isso aqui, se matou um animal para esse couro está aqui. Então, ele tem que ser mais do que sagrado, não é?

Na capoeira, trata-se de saber ouvir e sentir o instrumento como algo vivo, sagrado, feito de elementos da natureza com quem se estabelece um diálogo pela linguagem musical e corporal. A dinâmica da montagem dos instrumentos, do posicionamento, e até a forma do toque passam pela relação do mestre com a música e com o sagrado. Portanto, respeitar as posições, ouvir, sintonizar-se com a linguagem musical, sonoridades dos toques em conjunto e com os instrumentos parece ser uma forma de reverência que se aprende e ensina a sentir pela musicalidade.

Então, sempre que eu estou no treinar pra jogar, sem instrumento nenhum, [uso] o corpo como instrumento e o cântico: “oh nêga! que vende aí? Vende arroz do Maranhão”, gingando, jogando de três, no médio plano, no rasteiro plano, no jogo de dentro, no jogo de fora, cantando inclusive pra facilitar o momento que ele for (...) aqui por exemplo não joga ninguém, não joga capoeira aqui se não tiver tocando, se não estiver fazendo o canto, que é pra exatamente manter o equilíbrio do instrumental, o corpo e o canto (ANTONIO JOSE DA CONCEIÇÃO RAMOS Apud ROCHA, 2012).

Veja-se que a música está presente nos movimentos e não se separa do corpo. Mesmo ao treinar ou jogar sem o toque dos instrumentos, ela se presentifica no imaginário como facilitadora do movimento. A música é dança, memória, concentração, convite e equilíbrio do corpo.

Mestre Patinho referia-se ao Berimbau como a grande antena, que captava e conduzia as vibrações da roda. Mestre Índio, na Oficina realizada no Centro Cultural Mestre Patinho, relembrou um dos exemplos conhecidos no universo da capoeira, que fala sobre a captação das energias do jogo pelo berimbau:

Quando a corda de berimbau quebra, quebrou a primeira, quebrou a segunda, pode esperar que vai vir confusão na roda. Não demora muito... (...) A musicalidade na capoeira, quando ela vem bem expressada, o cantor que tá mandando ela, ela te conduz, se você sente assim aquela coisa, fica todo arrepiado, é o momento em que as vibrações positivas estão nos conduzindo na roda. (...) Acontece com nós, que tem a capoeira no sangue, na veia. Eu levei quase 10 anos pra fazer uma música de capoeira – que aí você tem que ver essa pergunta da espiritualidade. São o que eu chamo de preceitos dentro da capoeira.

Como se vê, o berimbau é a antena de captação espiritual por excelência, assim como as vibrações e energias espirituais se conectam ao fazer musical. Isso pode nos indicar a relação e o afinco tão forte de Mestre Patinho quanto à musicalização. Segundo Mestre Fred, Patinho foi um dos maiores influenciadores da musicalidade da capoeira, tendo sido um organizador da musicalidade associada ao jogo e dos rituais associados às rodas. Para ele, Patinho teve enorme influência para a musicalidade e ritual da capoeira, a partir dos seus cuidados com esses saberes e com a organização ou sistematização de seus fundamentos, que ele chamava de preceitos.

Uma coisa que Patinho enfatizou bastante e que influenciou a capoeira, que eu vi naquela época, vou te falar, foi a musicalidade associada ao jogo. O pessoal dava pouca importância à musicalidade, cara... Eles nem atinavam o que tava em sol, o que tava em lá, o que tava em ré. Tavam nem aí pra nota, estavam sem nota até. Tocavam em “lol”. Quando ele enfatizou isso, ele trouxe à capoeira, recolocando ela num ritual. Isso foi muito importante. Foi Patinho quem organizou o ritual. Porque, antes, não tinha o ritual esse que a gente conhece. O Patinho foi de grande influência para a capoeira – falando nesse contexto – porque acredito que ele foi até de influência universal (Transcrição de áudio da entrevista realizada com Mestre Fred, em 19/03/2019).

A roda da capoeiragem do Mestre Patinho possuía um ritual básico, apesar de se adaptar aos contextos, eventos e datas comemorativas. Em geral, esse ritual se inicia com uma variação de um canto cambinda “Cê que Cê de kuando andalunda, Cê que Cê de kuando eu andá, Cê que Cê de kaya na kaya na kaya na kayangô”. Segundo o mestre, este era um canto cambinda, que relembra o tempo em que os negros estavam no navio negreiro.

Outra característica de Patinho era criar, aglutinar, ressignificar e compor a musicalidade da capoeira – e também de seus movimentos – com referências híbridas a partir da dança e da cultura popular maranhense. Os movimentos se inspiravam na dança dos tambores, do miolo do bumba-meу-boi; as músicas traziam repertórios do cacuriá, tambor de crioula, elementos de dança e mobilidade lateral da ginga do

candomblé, passos de danças indígenas amazônicas, incorporavam o toque das caixeiras, a musicalidade e o sagrado dos Terreiros de Mina, entre outros:

O que eu querendo dizer é que a capoeira, no lugar que ela tá acontecendo, a tendência dela é a de se integrar com a cultura do lugar, por exemplo no Maranhão, a capoeira tende a se atrelar ao cacuriá, ao tambor de crioula que, inclusive há uma coisa interessante dessa coisa da música na capoeira relacionada ao tambor de crioula (...) (ANTONIO JOSÉ DA CONCEIÇÃO RAMOS Apud ROCHA, 2012).

Durante a roda, o mestre também usa outras referências da musicalidade e da cultura popular maranhense, tais como a do Baião de Princesas (festa realizada no terreiro Fanti Ashanti): “caranguejinho tá andando, tá andando...” e “meu guará guará, meu guará mirim, pela cara eu conheço quem gosta de mim”. São ladinhas que trabalham movimento, alteridade, empatia, saber ancestral e espiritualidade no jogo e na vida do capoeira.

Mestre Patinho também se referia às palmas como o primeiro instrumento musical da capoeira: “O primeiro instrumento musical foi o corpo (...) Na capoeira o primeiro instrumento todo mundo pensa que foi o berimbau, mas a capoeira teve como primeiro instrumento o tocar da palma” (Mestre Patinho Apud ROCHA, 2012).

A memória, a criação, o registro e a organização dos fundamentos da capoeira por Mestre Patinho também guarda os saberes e memórias que passaram por seu corpo e pelos corpos de outros mestres. Trata-se da verdade de quem sentiu na pele, guarda a história pelo viés do sagrado e da oralidade, em comunhão com mestres ancestrais.

Sentir a memória na pele, revivê-la pela oralidade e prática é algo vivo e sagrado. Ao tratar da força da corporalidade e do corpo entre os nagôs, Passos Neto (2011) comenta como essa força se acentua na capoeira e em suas raízes africanas, o qual é “vinculado ao sagrado, e o sagrado é percebido como uma experiência de apreensão de raízes existenciais” e que “o africano não acredita num deus que não dance, num fiel que não mexa” (p. 46). Isso resulta em um rito no qual o “rito, para os africanos, não é uma técnica externa ao corpo do indivíduo, mas um lugar próprio à plena expansão do corpo” (PASSOS NETO, 2011, p. 47).

Assim, para Passos Neto (2011, p. 49), “o corpo é um microcosmo; um território tanto físico quanto mítico” de conquista de espaços e da nossa própria pessoa, também concebido como uma porção de espaço com fronteiras e defesas (PASSOS NETO, 2011, p. 49).

O corpo do negro na capoeira, portanto, era e ainda é visto como uma ameaça no contexto da modernidade, na medida em que o capoeirista recusa-se aos padrões de certas normas, funcionalidades, clivagens, ambientes e disciplinas exigidas pelas normas sociais do homem branco, cristão, moderno, colonizador. Aquele corpo capoeirista é um novo tipo de corpo em contraste com a “multidão em movimento” e com a passividade dessa multidão (PASSOS NETO, 2011, p. 54).

Por sua vez, a musicalidade da capoeira também carrega na memória e em suas manifestações a história desses preconceitos, saberes, eventos, mestres etc... A música também, muitas vezes, é estigmatizada com o mesmo preconceito, na medida em que permeia a relação com o corpo do capoeirista e sua identidade. A música é também uma condutora para o jogo e para as relações com os outros e com o mundo, tendo uma relação com a malícia, a mandinga, em ritmo ditado pelos berimbau:

É através da corporalidade - dos jogos com os outros dentro da roda ao som do berimbau (as "situações específicas" de Badiou, em oposição às "categorias abstratas") - que se absorve e se aprende a sua "filosofia" (a malícia). Produz-se "uma cultura para o corpo", como apontou Tucherman. E é desta forma que a capoeira migra, viaja, e se estabelece (PASSOS NETO, 2011, p. 59).

Os saberes são corporais e não abstratos. São filosofias vivas do “jogo da vida” para fortalecimento do corpo do capoeira, um corpo que não se separa da espiritualidade. As ladinhas cantadas permeiam as relações entre os capoeiristas e revelam os saberes, mandingas, histórias e filosofia da capoeira:

Um dos tocadores de berimbau puxa um refrão, ainda no ritmo lento, e o coro responde. É como se toda a energia da roda fosse canalizada e jogada sobre a dupla de capoeiristas. O nível de magnetismo continua a crescer.

A musicalidade e o canto, os toques e ritmos, portanto, servem para estabelecer essas comunicações, entre corpos, capoeiras, transmissão oral de saberes, histórias, condução de rituais. Mas, não é somente isso. As ladinhas falam do que acontece na vida real, do sofrimento, das lutas, mandingas e saberes de negociações, de seus lugares, confrontos, antepassados e mestres. A musicalidade, como um todo, carrega em si as memórias, estigmas e resistências da capoeira no Maranhão, em eterno tecer, deslizamento e fazer...

No fechamento da roda, o Mestre Patinho faz com os alunos uma oração, com uma referência especial à ancestralidade da sua avó. A oração tem elementos do sebastianismo maranhense e, ao mesmo tempo, da cultura sincrética presente na

musicalidade e na prática das caixearas ou dos terreiros de mina. Sobre isso, sua discípula e viúva conta que, pelo fato de ser filho de maçom e militar, existia um receio na família de que ele se ferisse, de que ele fosse para a roda e não voltasse. Por isso, sua avó lhe ensinou uma oração, explicando: “Então, toda a vez que você for para a capoeira você reze essa oração, que vai fechar o seu corpo para todo o mal que vier lhe atingir.” Até os dias de hoje, a oração é feita no Centro Cultural Mestre patinho, como que para “fechar para as coisas ruins”, e para manter a memória de Mestre Patinho:

“Salve Rainha Favorecida das 3 Missas de Natal  
 Que na nossa frente ninguém nos persiga e nas nossas costas ninguém  
 nos faça mal  
 Dom Luís Rei de França venceu a aliança com muita fé, com muita  
 esperança  
 Por isso, havemos de vencer!  
 Hei de vencer, hei de vencer, hei de vencer!  
 Salve Rainha Favorecida das 3 Missas de Natal  
 Amém!  
 Iêe!”

(Transcrição da gravação de áudio da fala de Erlene durante a oficina de Mestre Índio, no Centro Cultural Mestre Patinho, em 10/09/2018).

Assim como na Encantaria Maranhense presente nos terreiros de mina, na oração, a avó do Patinho faz referência ao Sebastianismo de Dom Luís Rei de França e às três missas de Natal realizadas à meia noite do dia 24 para 25 de dezembro, no raiar do dia 25 e no início da noite de 25, os quais, segundo a crença cristã, servem para afastar o demônio e livrar do mal. Nota-se a herança dos símbolos da colonialidade ressignificada para proteger a luta do corpo do capoeira em expressão de liberdade.

A ligação entre os ritmos e os toques de berimbau dá-se através do toque de palmas na hora da roda e pelos próprios movimentos corporais de quem está na roda. No caso das palmas, elas acompanham o toque, o ritmo. Segundo Rocha (2012), o toque de iúna, normalmente usado em rituais fúnebres (morte/renascimento), representa o canto de acasalamento desse pássaro e é acompanhado por uma palma só. O toque do “samango” é acompanhado por duas palmas, representando homens preguiçosos ou policiais. No toque de angola usa-se três palmas. Na cavalaria, que representa o toque de fuga contra a polícia (liberdade), bate-se quatro palmas.

Bruno Ferreira, um dos alunos de Mestre Patinho, traz uma expressão relevante sobre a musicalidade da capoeira regida por Patinho, definindo-a como integradora, vetora de uma unidade. Ele observa a seguinte relação entre ritmo, musicalidade e ginga:

A ginga estabelece a ligação rítmica entre os capoeiras que são as partes ligadas através do jogo com o todo através da roda, onde os instrumentos, cânticos, no jogo de malícia e de segredo são os vetores da unidade (FERREIRA, 2008, p. 8).

Em todos os momentos da roda, a música constitui o “centro” da prática e da vivência da capoeira, constituindo-se como elemento fundamental, que dá o caráter específico para cada momento, promove diálogo entre os capoeiras de dentro e de fora da roda, dentre outras questões. No próximo capítulo, serão apresentadas as dinâmicas mais específicas da musicalização de Mestre Patinho e suas práticas.

#### **4. A MUSICALIDADE NA CAPOEIRA DE PATINHO**

Nesse capítulo, são apresentadas as dinâmicas de musicalização desenvolvidas e realizadas por Mestre Patinho, que foram observadas nos encontros com o Mestre; nas suas aulas; relacionando com os documentos – vídeos, entrevistas, manuscritos -; e também coletados através de entrevistas com alunos e outros Mestres.

Como já foi dito anteriormente, os modos utilizados por Mestre Patinho para a transmissão de seus saberes são tratados na capoeira com o nome de musicalidade, e se referem a todo o aspecto musical dentro do jogo, tendo o corpo como principal instrumento.

A “musicalidade” de Patinho acontece de forma holística, integrada à prática da capoeira, na sabedoria das letras das canções, na confecção de instrumentos musicais, na maneira como é pensada a própria movimentação corporal, na “mandinga” e na “filosofia que alimenta o modo de vida” dos capoeiristas.

Ao escrever sobre musicalidade, Patinho nos revela a indissociabilidade do jogo corporal e do jogo musical. Patinho prega o ritual musical como uma forma de se alcançar domínio, equilíbrio e segurança corporal.

Com o cuidado de não se esquecer que o nosso corpo na capoeiragem é um instrumento musical que pouco sabemos tocar com ele, sabendo se relacionar com os instrumentos, cânticos, respeitando os rituais dos três andamentos, que não só, são três distâncias, três alturas e três andamentos. (PATINHO, Manuscrito)

Os fundamentos ternários do jogo de capoeira mencionados por mestre Patinho - três andamentos, três alturas e três distâncias, estão relacionados com a musicalidade e são expressos em completude pela fenomenologia da roda. Cada andamento musical possui o seu próprio toque, temática e estilo de jogo.

Nas observações e na vivência com mestre Patinho, foi possível observar a corporalidade musical expressa não apenas pelo movimento corporal, performance musical ou dança, mas, também como uma série de “práticas de musicalidade” propostas ou incentivadas em suas aulas, a partir do corpo, e até na sua forma de regência. Patinho ensinava por meio de palmas, solfejos, recitativos improvisados, práticas simultâneas de canto e instrumento, debates a respeito da musicalidade, construção de instrumentos, entre outras práticas, que se desenrolavam pela espontaneidade do momento.

Os solfejos eram usados para a transmissão das células rítmicas dos instrumentos da bateria, principalmente as do berimbau. Além de solfejos transmitidos pela oralidade,

Patinho procurava estudar a escrita ao pentagrama para estudos de transcrição dos toques. Ele também desenvolveu seus próprios sistemas de escrita para os toques de cada instrumento e se utilizava de símbolos e desenhos dos instrumentos para isso.

Também haviam os chamados “recitativos”, exercícios para o improviso de versos. Os recitativos simulavam o canto de pergunta e resposta, em que cada pessoa na roda deveria recitar uma rima de improviso e os outros recitavam juntos o estribilho de alguma quadra. Ex.:

*-Todos: “Dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão”*

*-Resposta: “Na roda da capoeira, um abraço, um aperto de mão”*

Patinho provocava o aprendizado conforme o interesse específico de cada aluno. Certa vez, questionado sobre “*como conseguia um berimbau para aprender*”, pediu que escolhesse uma cabaça e uma “verga” para que ele ensinasse a construir o instrumento. Mestre Patinho dispunha de conhecimento para a construção de vários instrumentos musicais, além de trabalhos de outras linguagens artísticas.

É comum que algum aluno do centro pegue um dos instrumentos dispostos no salão de treino para praticar. Os berimbaus, pandeiros, reco-reco, atabaque, agogô - tudo que a capoeira necessita para uma roda -, sempre ficavam dispostos pelo salão. Quando Patinho via alguém praticando e percebia algum equívoco na performance ao instrumento, ele se mostrava sempre disposto a demonstrar o correto ou sugerir desafios, como um novo toque; cantar e tocar ao mesmo tempo; tocar sem olhar para o instrumento; entre outros.

Sempre que esta situação se estabelecia, também era comum que alguma fala do mestre ou pergunta dos alunos provocassem um debate sobre a musicalidade da capoeira angola, sempre baseado nos fundamentos dessa tradição.

#### 4.1 Jogando de Fundamento

##### JOGO DE ALMA

Alma de jogo; transformando, transforma;  
 Na mandinga, mandinga; A malícia, malícia;  
 Vadiando a vadia; Negociando, negácia;  
 Teatralizando, teatraliza;  
 Um bom combate, combate;  
 Joga de dentro, dentro;  
 Jogo de fora, fora;

Jogo a distância a distância;  
 Jogo de cima em cima;  
 No médio plano, médio plano;  
 Rasteiro, rasteiro;  
 No primeiro, segundo e terceiro andamentos;  
 A mercê de todos capoeiras do jogo dos  
 fundamentos conhecedor do ritual estratégico  
 (PATINHO, Manuscrito da compilação de sua obra.  
 2013).

Na poesia “Jogo de Alma”, Mestre Patinho descreve a completude da dinâmica entre os fundamentos sentida em um jogo de capoeira. Em um primeiro momento, afirma os elementos simbólicos que perpassam - desde atitudes, condutas, distâncias e alturas -, contidos em uma lógica musical que valoriza o saber e atenção aos fundamentos. *“A mercê de todos capoeiras do jogo dos fundamentos conhecedores do ritual estratégico.”*

No verso final também é possível identificar a postura do capoeira incentivada por Patinho: o capoeira atento ao aprendizado pelo saber de todos os fundamentos conhecidos por ele, postos em prática na dinâmica do jogo, pondo o aprendizado à sua “mercê”, inclusive o aprendizado musical, que dá forma ritualística à estrutura do jogo. Como podemos ver na figura 1:

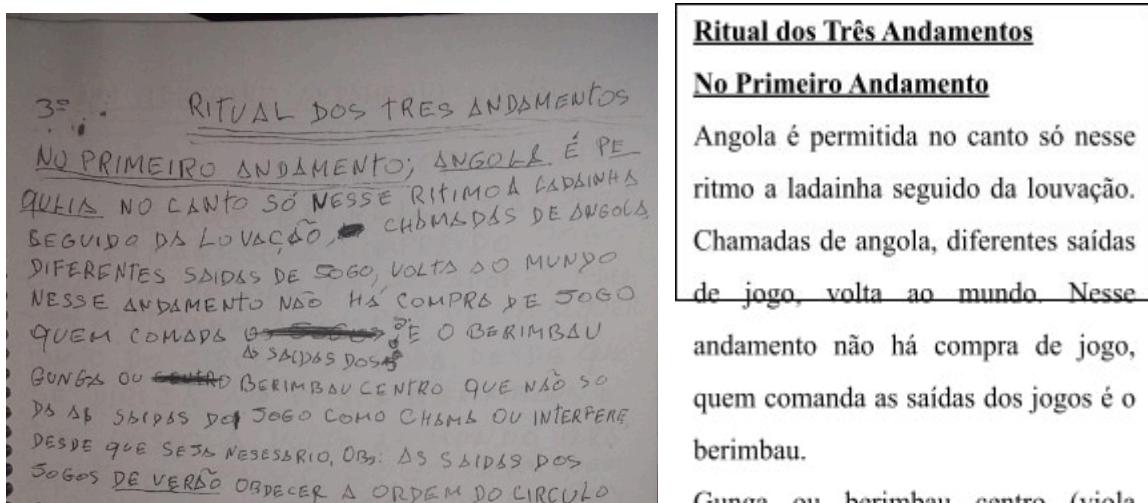


Figura 1 – “Ritual dos Três Andamentos” Manuscrito de Patinho sobre a compilação de sua obra.

Conforme descreve Patinho em seus manuscritos, é possível identificar a capoeira, também, como um jogo musical que se manifesta coletivamente na roda e

subjetivamente no corpo de cada jogador, por meio dos fundamentos, rituais e expressões transmitidos em sua tradição geral junto a tradição coletiva de cada lugar.

Como já vimos, a capoeira tende ao hibridismo com os elementos culturais das geografias onde é praticada. Com isso ganha novos elementos expressivos garantidos pela diferença colonial de cada lugar. Como é indicado por Patinho em seu manuscrito, existem nuances de capoeiragem em várias manifestações culturais espalhadas pelo Brasil: “*Bahia: candomblé, o maculele, a puchada de rede, etc...; No Rio de Janeiro: O samba, jongo e malandragem, etc...; Recife, Pernambuco: Frevo, Maracatu, etc...; São Luís do Maranhão: Tambor de Crioula, Bumba Boi, Cacuriá, Mina Gege, Mina Nago e côco, etc... ”*

Por tanto, os elementos consolidados na capoeiragem maranhense são atrelados por estas manifestações locais e trazem consigo algumas expressões musicais, corporais ou simbólicas que conferem sotaque à tradição da capoeira angola no Maranhão.

Tal sotaque se dá, seja por meio de uma cadência de tercinas ao trinado do berimbau, comparável com a tercina utilizada no Bumba Boi, ou com a acentuação, musical e corporal, de um determinado tempo forte do compasso, nomeada de punga no Tambor de Crioula. Entre outros elementos, musicais, visuais, simbólicos, etc.

A partir de suas ideias, comprehende-se uma natureza “agregadora” do jogo da Capoeira Angola em cada localidade, articulando símbolos e representações de cada espaço geográfico/ cultural. Patinho foi capaz de enxergar e desenvolver este aspecto de uma maneira única, artística, pedagógica, garantindo consistência aos fundamentos, musicais, corporais, psicológicos, estéticos, de luta pela valorização e auto estima dos saberes produzidos em sua própria tradição – no caso, maranhense. Mais adiante, veremos algumas práticas que se tornaram evidentes durante o processo de pesquisa.

#### **4.2 A Bateria**



**Figura 2:** A Bateria. (da esquerda para a direita: **Um pandeiro 10 polegadas** – tambor pequeno feito de lâmina de madeira com múltiplas chapas de metal circulares presas ao redor seu corpo, é tocado por movimentos de pulso com uma mão enquanto a outra mão o segura; **Um agogô** – instrumento de metal que apresenta dois cones de tamanhos diferentes presos em uma haste curvada, é tocado com uma baqueta de madeira; **Um atabaque** – tambor historicamente utilizado em rituais de religiões afro-descendentes, feito com tiras de madeira coladas e afinado com o uso de cordas, é tocado com as palmas das mãos; **Três berimbaus, o gunga (cabaça grande), a viola centro (cabaça média) e a violinha (cabaça pequena)** – instrumento monocórdio, constituído de uma haste de madeira medindo 7 palmos, um arame arqueando-a e uma cabaça cortada em forma de cuia, presa por uma corda fina em volta dos dois. O arame é percutido por uma das mãos que segura, simultaneamente, uma vareta e um caxixi, enquanto a outra mão sustenta e equilibra todo o peso do berimbau; **Um reco-reco** – instrumento feito com um internódio de bambú, aberto em uma das extremidades, e talhado com uma sequência de cavas traçadas em um dos lados, é tocado com uma baqueta fina friccionada ao longo das cavas com movimentos alternados; **E um pandeiro de 8 polegadas.**)

Por conta das diferenças culturais de cada lugar, não existe uma unanimidade sobre a formação da bateria, cabendo a cada mestre organizar a formação à sua maneira. Os instrumentos mais tradicionais foram selecionados por Patinho, que buscou uma formação ideal para a sua prática.

Em entrevista concedida, Bruno Barata afirma que a atual formação da bateria de Mestre Patinho foi construída ao longo dos anos e consolidada na gravação do seu disco “Capoeira Laborarte – Mestre Patinho”. Esse foi um evento em que Patinho pôde organizar a bateria de maneira que todos pudessem ouvir uns aos outros, mas principalmente ouvir o *Gunga*, berimbau que exerce um papel de regência entre os instrumentos – inclusive entre os corpos dos capoeiras .

Um aspecto interessante na formação da bateria proposta por Patinho é o uso dos três berimbaus no centro da bateria que, em sua concepção, faz alusão simbólica aos três tambores do Tambor de Crioula, inclusive, exercendo papéis semelhantes na dinâmica sonora.

Mesmo em momentos de treino corporal, Patinho sempre propunha exercícios musicais coletivos, atribuindo um instrumento para cada um do grupo e simulando a formação da bateria utilizada na roda.

Mestre Patinho provocava o aprendizado conforme o interesse específico de cada aluno, procurando aprender com o saber que cada aluno trazia. Para ilustrar essa ideia, em um dos encontros, ao se deparar com um ukulelê, Patinho logo se interessou e provocou um diálogo com o berimbau a partir deste instrumento.

Patinho desafiava e propunha tarefas aos alunos como forma de aprendizagem. Um dos primeiros passos para aprender a tocar o berimbau, dentre os alunos de Patinho, era construir o seu próprio instrumento, desde a escolha da cabaça, da “verga”, dos arames de pneus em borracharia. Para além da construção do instrumento, Patinho explicava sobre a importância de reservar as sementes de cabaça para plantio, e de replicar este saber.

Esta também era uma prática comum para Patinho, sempre envolvido na construção de algum instrumento, seja da maneira tradicional ou estudando possibilidades de construção, como atabaques feitos com cilindros plásticos ou tambores feitos de lata com película de garrafa pet.

#### **4.3. O Berimbau**

*“berimbau, berimbau! É uma cabaça, um arame e um pedaço de pau!”  
(cantiga usada nas rodas de capoeira)*

Apesar de Patinho se referir ao corpo do capoeira como o principal instrumento musical desta tradição, o berimbau ganha o prestígio de representação simbólica do jogo da capoeira, não só historicamente.

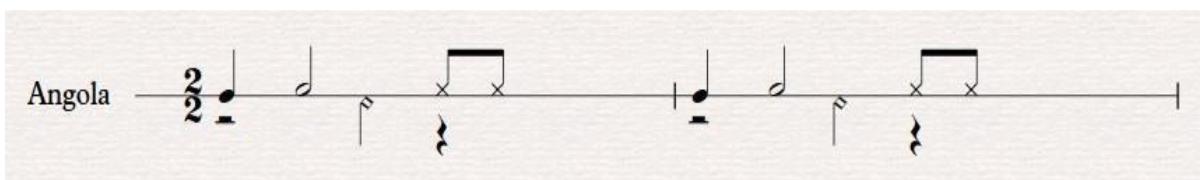
Mestre Patinho se referia ao berimbau como uma antena que conectava o capoeira ao plano espiritual e captava as energias da roda. O aprendizado do berimbau também é atribuído à “caligrafia” dos movimentos do jogo, pois os capoeiras atribuem ao berimbau a figura de um professor “que ensina a jogar”.

Patinho propunha solfejos como uma das primeiras ferramentas para o aprendizado do berimbau. Os solfejos eram usados para a transmissão das células rítmicas dos instrumentos da bateria, principalmente as do berimbau, instrumento que

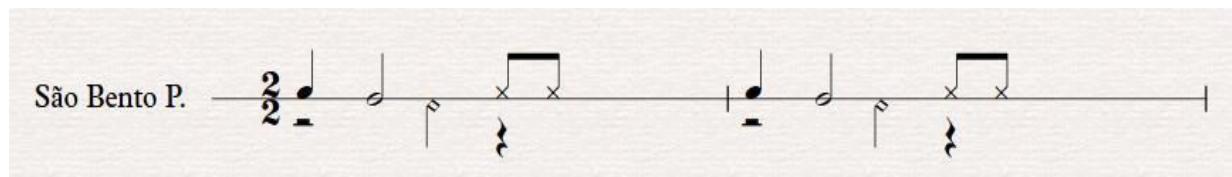
exige um estudo técnico e ergonômico específicos. Além de solfejos transmitidos pela oralidade, Mestre Patinho procurava estudar a escrita musical no pentagrama, para estudos de transcrição dos toques.

Além dos três toques básicos, correspondentes ao ritual musical-estratégico do jogo tradicional da capoeira angola – que são: Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande –, haviam outros toques usados por mestre Patinho no ritual da roda como um momento de preparação – Samango, Cavalaria, Apanha Laranja no Chão Tico-tico, Iúna, Santa Maria e Samba de Roda –, valorizando a memória da capoeira, sua ancestralidade, seus marcos históricos, símbolos, mitos, entre outros. Como podemos ver a seguir:

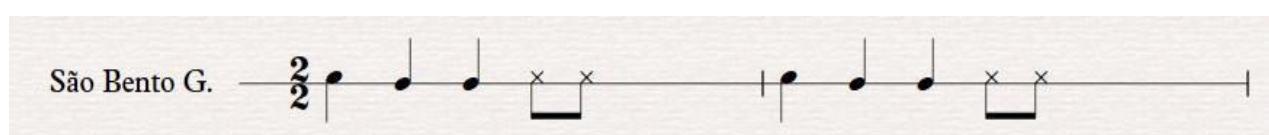
#### - TOQUES DO JOGO TRADICIONAL -



Este toque costuma ser usado no ritual do jogo, sendo o primeiro dos três andamentos, em cadência lenta. Estilo de jogo que privilegia a primeira distância e a primeira altura, a saber, jogo rasteiro, jogo de dentro. Neste andamento, a movimentação dos corpos obedece ao que é estabelecido pelo ritual. São permitidas: “*Chamadas de angola, diferentes saídas de jogo, volta ao mundo. Neste andamento não há compra de jogo, quem comanda as saídas dos jogos é o berimbau gunga ou o berimbau centro...*” (*PATINHO, Manuscrito*)



São Bento Pequeno é o segundo dos três andamentos, de cadência média. Estilo de jogo híbrido, que privilegia a segunda distância e a segunda altura, a saber, médio plano, jogo de dentro e de fora. “*O início da compra do jogo que deve ser feita na sequência do círculo da roda onde os jogadores só deverão efetuarem a compra [...] através da volta ao mundo...*” (*PATINHO, Manuscrito*)



São Bento Grande, o terceiro dos três andamentos, possui cadência acelerada. Estilo de jogo que privilegia a terceira distância e a terceira altura, a saber, alto plano, jogo de fora. “*Permanece a compra do jogo com um detalhe, os jogadores podem efetuar a compra [de jogo] de qualquer ponto do círculo da roda desde que se dirija aos pés do berimbau e dê início a volta ao mundo para então comprar o jogo...*” (PATINHO, Manuscrito)

- TOQUES ANCESTRAIS -

Cavalaria

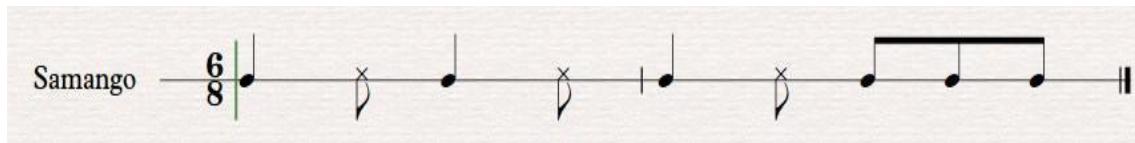
A *Cavalaria* foi utilizada como um alerta ao capoeirista e foi criado com inspiração no som dos cascos dos cavalos. Criado na época da Primeira República, após a proibição da capoeira. Durante a roda, um capoeirista servia como sentinelas e usava este toque para avisar aos outros sobre a chegada da polícia montada, a “cavalaria”. Este tipo de comunicação dava aos capoeiristas o tempo necessário de escapar ou de disfarçar a prática sem que os policiais os notasse.

Iúna

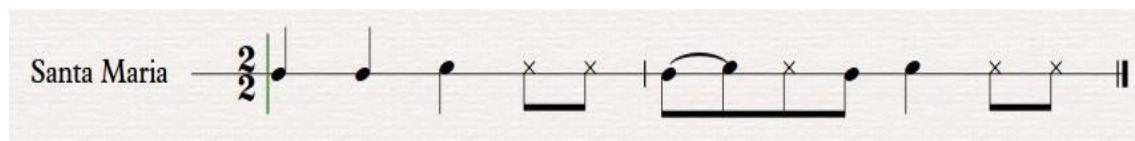
*Iúna* é um toque criado por mestre Bimba e inspirado em uma ave de mesmo nome, originalmente utilizado para o jogo de alunos formados e posteriormente para atos fúnebres, reverenciando o jogo entre mestres. (Relato de mestre Fred.)

Panha laranja no chão tico-tico

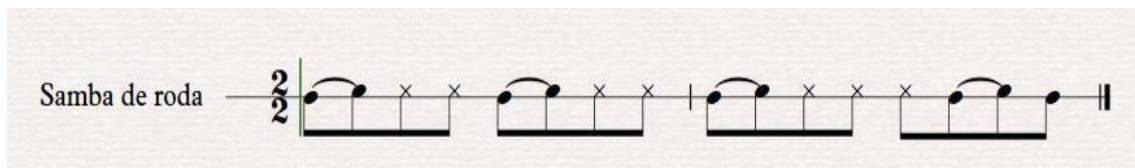
Toque para jogos de apresentação em que os capoeiristas apanham dinheiro no chão com a boca. (Revista Praticando Capoeira, ano I - n.º 02, pág. 07 in: <http://www.projetocordel.com.br/capoeirarte/EstudoSobreToquesdeBerimbau.htm>).



*Samango* (homem preguiçoso ou gíria para se referir à algum policial) - Criação de Canjiquinha. É lutado de lado e tem a presença de poucos movimentos. Sua característica de manifestação é a chapa giratória, a chapa de lado, rasteira e vôo do morcego (Revista Praticando Capoeira, ano I, n.º 04 in: <http://www.projetocordel.com.br/capoeirarte/EstudoSobreToquesdeBerimbau.htm>).

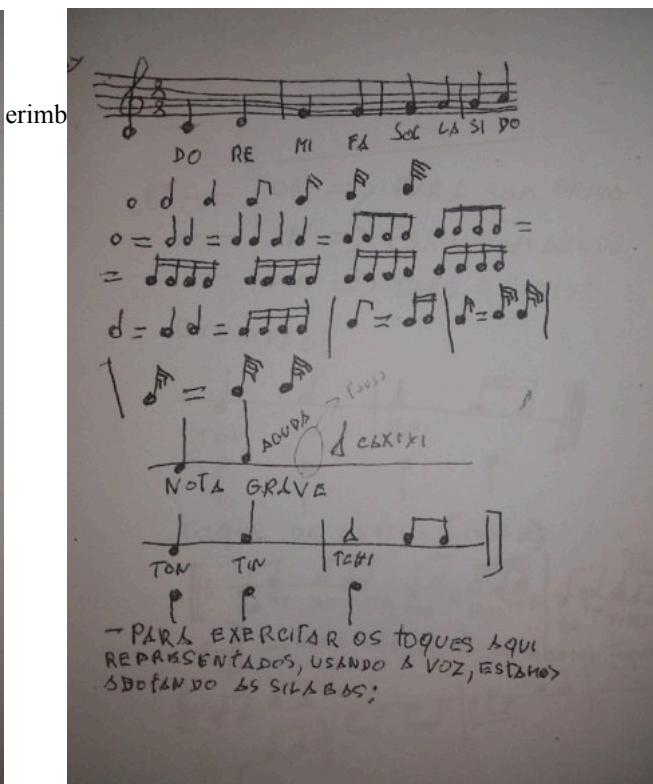
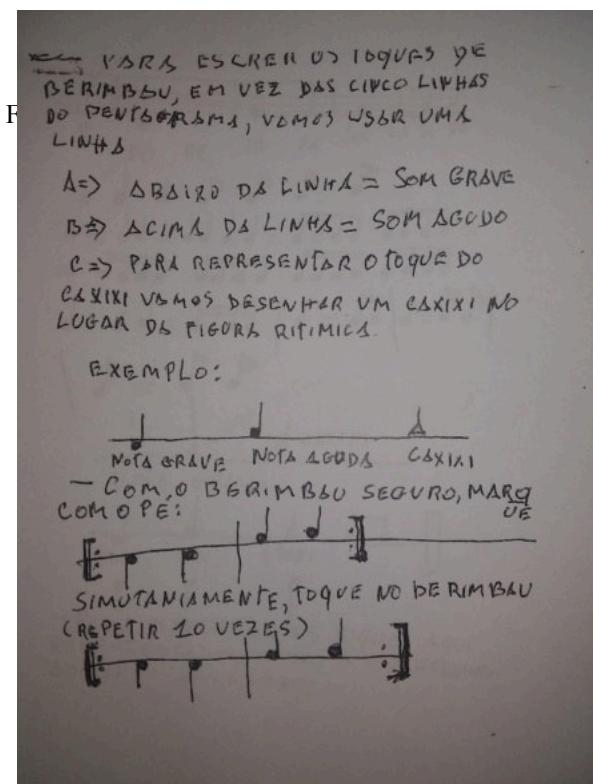


Jogo com navalhas (Revista Universo Capoeira, ano n.º 03, agosto/99 in: <http://www.projetocordel.com.br/capoeirarte/EstudoSobreToquesdeBerimbau.htm>).



O toque do *samba de roda* costuma ser usado em ocasiões festivas.

A frequência de afinação e a quantidade dos berimbaus é subjetiva, cabendo a cada mestre estabelecer os seus próprios preceitos. Mestre Patinho observava a afinação dos berimbaus pensando no todo da roda. Apesar de intuitivo, utilizava da memória para lembrar da nota de afinação dos instrumentos, estabelecendo em torno de A-3 (Lá3) e B-3 (Si3). Esta afinação era sempre usada em suas rodas. Em relação à escrita, Patinho desenvolveu um sistema próprio para escrever os toques de cada instrumento, se utilizando de símbolos e desenhos dos instrumentos.



Fonte:

Patinho, como muitos dos mestres de cultura popular, se utilizada da tradição oral, não dominando a escrita formal ou convencional da linguagem musical. Porém, entendendo tal demanda, criou o seus próprios sistemas de transcrição dos toques, a partir de representações visuais dos próprios instrumentos e para atender as demandas técnicas do berimbau. Nota-se o cuidado que o mestre tinha para sistematizar de forma cuidadosa e coerente seus estudos, fundamentos e seus saberes.

No desenho acima percebe-se por exemplo, anotações dos toques, tanto dos berimbaus, quanto dos outros instrumentos utilizados na bateria.

É interessante observar como mestre Patinho compara a formação da bateria com uma orquestra: “*Gunga – faz a vez do contra baixo na orquestra tradicional. Viola de Centro – faz a base na orquestra tradicional. Violinha – Faz o solo na orquestra tradicional*”. Tal comparação pode estar associada a outros desdobramentos de sua obra que partiram do uso coletivo de berimbau.

Patinho possuía uma regência da bateria performática, que utilizava dos braços para a marcação do tempo, interpretações corporais das letras dos cânticos com gestos produzidos por todo o seu corpo e nuances dos movimentos da ginga, movimento básico da capoeira que acompanha a música como uma dança.

A partir da vivência como regente de seus grupos, Patinho produziu um de seus trabalhos artísticos, voltado à regência de berimbau, que ele chamou de sexteto monocórdio:

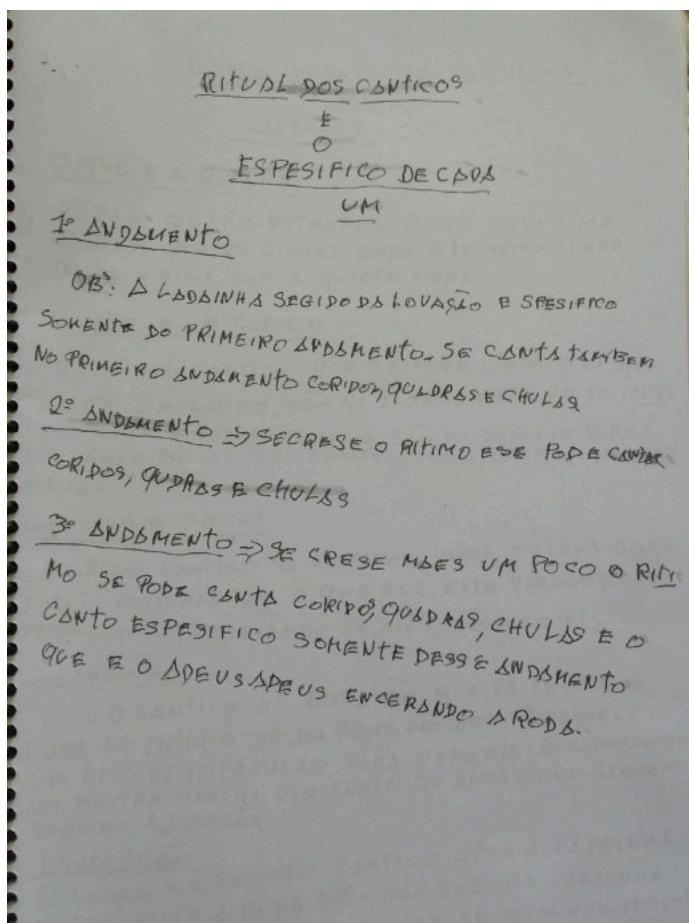


Figura 4: Sesteto monocórdio

Nota-se, neste esquema montado por mestre Patinho, a presença de seis berimbau em diálogo melódico. Também por meio do esquema, podemos notar como é pensada a estrutura musical e de performance, alternando os toques e a localização acústica dos berimbau. A estrutura proposta transcende o instrumento em si, um fundamento puramente musical, levando em conta outros saberes acústicos, ritualísticos, filosóficos, corporais, estéticos, entre outros que são relevantes para a definição da mesma.

Tal projeto chegou a se apresentar como culminância do evento que resultou na gravação de um DVD, onde ele expõe de maneira áudio visual os seus saberes, tanto no estudo corporal quanto nos produtos da sua musicalidade.

#### 4.4 Os Cânticos e Poesias



#### Ritual dos Cânticos e o específico de cada um

##### 1º Andamento

A ladianha seguida de louvação é específica somente o primeiro andamento, se canta também no primeiro andamento: corridos, quadras e chulas.

##### 2º Andamento

Se cresce o ritmo e se pode cantar corridos quadras e chulas.

##### 3º Andamento

Se cresce mais um pouco o ritmo, se pode cantar: corridos, quadras, chulas e o canto específico somente desse andamento que é o *Adeus Adeus*, encerrando a roda.

Figura 5: Rituais dos Cânticos

No ritual observado e sintetizado por mestre Patinho o tipo de cântico também está conectado ao andamento propício para o seu uso e as temáticas que serão utilizadas para compor os seus versos. Por exemplo, no ritual do primeiro andamento, onde se toca angola, será entoada uma ladianha seguida de uma louvação para, então, serem cantadas as quadras, chulas e corridos sendo que cada um desses tipos de cânticos possui a sua própria estrutura musical e conteúdo temático:

**As ladianhas** são cânticos ou orações que dão início a roda no intuito de dar proteção aos jogadores ou uma citação de improviso para homenagear, elogiar um outro mestre visitante ou alertar alguém.

**As Louvações** são o segundo cântico após a ladianha, dando início a roda.

**Obs.:** Não se joga ladianha ou louvação, podendo se cantar em qualquer momento da roda, só no primeiro andamento, em angola.

**As quadras** São quatro estrofes onde cada uma contém quatro linhas e a primeira linha tende a rimar com a última.

**Os corridos** são cânticos improvisados que exigem um coro, não necessariamente só de improviso. A grande maioria dos corridos são de domínio popular, nos dando espaço para o nosso acréscimo, sem molestar raízes.

**As chulas** são cânticos onde o cantador pergunta, provoca e disfarça e os outros cantadores responderem o que ele está perguntando, provocando, disfarçando. (PATINHO, Manuscrito)

Também haviam os recitativos, exercícios para canto, transmissão de saberes ritualísticos e improviso repentino de versos, ensinados pelo Mestre. Os recitativos simulavam o canto de pergunta e resposta, cada pessoa na roda deveria recitar uma rima de improviso enquanto os outros recitavam juntos o estribilho de alguma quadra.

Como é o exemplo de “Dedo de munheca é dedo”, verso usado por Mestre Patinho para exercitar a composição repentina de versos, dentro das temáticas propostas nos fundamentos da capoeira. Neste caso não havia entoação de alturas definidas:

-Todos: “*Dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão*”

-Resposta: “*Na roda da capoeira joga eu e o meu irmão*”

Pato sempre foi um entusiasta da criatividade e encorajava esta atitude em seus alunos e discípulos. Estes jogos de improviso, falados ou cantados, também perpassam pela linguagem de um corpo que toca ou joga os ritmos da capoeira.

Abordando os três toques tradicionais - Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande. Suas formas de entrelaçarem em cada toque, que se diferenciam não só na pulsação “cadencia rítmica” como nos cânticos, que em cada ritmo tem suas formas de cantar e de jogar. (PATINHO, Manuscrito)

... se identificar cada uma e com propriedade, saber acrescentar o seu cântico sabendo improvisar repentinamente o que se quer dizer no momento, sabendo rimar com propriedade o que se quer dizer, melhor dizendo, seguro com esses conhecimentos. (PATINHO, Manuscrito)

Outros recitativos exercitavam, não a capacidade de fazer versos, mas a entoação das melodias, e também desempenhavam um papel ritualístico de transmissão muito importante na roda: os cânticos que Mestre Patinho “pegava emprestado” de outras manifestações culturais, como o baião de princesa, por exemplo. Ele recitava um trecho que deveria ser repetido por todos. As músicas desse momento ritualístico carregam consigo histórias que remetem a ancestralidade da capoeira ou do local em que se

pratica, inclusive elementos linguísticos de significado já esquecido. Como no caso das músicas “Meu Guaramirim” e “Juruguruna”.

*Guaramirim – Baião de Princesas*  
*Mestre: Meu guará, meu guará, meu Guaramirim*  
*Todos: Meu guará, meu guará, meu Guaramirim*  
*Mestre: Pela cara eu conheço quem fala mau de mim*  
*Todos: Pela cara eu conheço quem fala mau de mim*  
 ...  
*Juruguruna – Pajelança*  
*Mestre: Juruguruna papai de guaiazê,*  
*Todos: Juruguruna papai de guaiazê,*  
*Mestre: Auê, auê, quero ver Juruguruna trabalhar.*  
*Todos: Auê, auê, quero ver Juruguruna trabalhar.*  
 ...

Os cânticos e poesias possuem um papel fundamental na forma como a capoeira transmite os seus saberes, pois é através da sabedoria de suas letras que ela transmite seus valores, condutas, explica seus símbolos, entre outros. Também por meio das figuras rítmicas geradas, não só nos instrumentos, mas nas melodias sincopadas dos cânticos, carregadas de dinâmicas vocais e corporais que se alinham ao que está sendo dito. Ao cantá-los, o capoeira encontra um repertório vasto de acentos rítmicos que servirão de vocabulário para a sua expressão musical, inclusive por meio da corporalidade no jogo.

#### 4.5 A ginga!

“Gingando! Iê!.. Imaginem um triângulo equilátero perfeito!” Muitas pessoas podem imaginar o som da voz de Patinho ao ler esta sentença. O Mestre estabeleceu na ritualidade musical – ou musicalidade – da capoeira angola maranhense, um sotaque corporal. Ele estabeleceu uma base triangular que deve ser dançada com o movimento da ginga.

Patinho pedia para o grupo se imaginar sobre um triangulo com uma de suas arestas virada para frente. Pedia que revesassem os dois pés entre as pontas da aresta e o vértice apontado para o lado oposto. Como é exemplificado no esquema:

**Figura 6:** Triangulo equilátero da ginga



Apesar de ser o movimento mais básico da capoeira, a ginga é tida como um dos mais complexos, uma vez que é dela que saem todos os outros movimentos corporais. Nesta estrutura musical binária, a marcação do tempo forte era incentivada pelo mestre, de forma que fosse estudada bilateralmente, ou seja, marcando o tempo forte tanto com o pé esquerdo quanto com o pé direito.

A ginga é a dança da capoeira, adjetivada como “chave de transformação”. Esta marcação do tempo forte, possui uma função intuitiva e circunstancial de mobilidade no jogo. O jogador pode, estrategicamente, transformar a intenção dos seus movimentos, deslocando-se para um lado ou para o outro, dependendo do pé em que o tempo forte foi marcado. Rapidamente dominado o movimento, o mestre incentivava a expressão musical na ginga de cada um. Braço, mão, cabeça, fundamentos, tudo servia como material expressivo, inclusive as gingas das corporalidades encontradas em outras artes, tais como Bumba-Boi, Tambor de Crioula, entre outras.

A marcação do tempo forte na corporalidade da ginga pode nos sugerir uma similaridade com a punga do tambor de crioula, similaridade que foi levantada como sugestão de estudo na entrevista concedida por Bruno, aluno de mestre Patinho.

Mestre Patinho nos alerta para que os estudos de capoeira em outras artes, como o tambor de crioula, sejam feitos com cuidado para “não molestar as suas raízes”. Desta maneira, não é a minha intenção dizer que a punga do tambor de crioula seja igual na capoeira, mas perceber as similaridades musicais-corporais, também observadas por mestre Patinho.

Em Patinho, a ginga com base triangular é apenas uma das “gingas”, visto que a sua trajetória se dá em meio a cultura de um lugar que possui suas próprias tradições de

movimentos que se relacionam com a ginga e a herança da capoeira, observadas, absorvidas e sistematizadas pelo Mestre.

Além de gingar marcando os tempos do compasso, também é possível observar entre os capoeiristas outras formas de utilizar o mesmo fundamento, com tempos mais longos ou mais curtos que a pulsação, criando ritmos melodiosos ao gingar, criando frases, motivos. Tal aspecto perpassa pela subjetividade musical e corporal de cada um. A subjetividade expressiva e musical da ginga, dançada e jogada, nos revela um potencial incrível como exercício de composição e improviso.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas considerações finais desse trabalho, sinto que é meu dever assumir que os fundamentos e as práticas - criados, condensados, reorganizados e usados por Patinho, possuem amplitudes tão grandes que, certamente, não fui capaz de captar. Os seus fundamentos aplicados à musicalidade da capoeira não têm o que chamamos de métodos ou resultados facilmente presumidos. É muito possível que vários saberes tenham me escapado por falta de repertório ou sensibilidade a esse universo, apesar da minha vivência na capoeira desde meados de outubro de 2016.

Como visto, a ideia dessa monografia era me provocar a aprender a sempre aprender, valorizando todas as formas de saberes enquanto estudante do curso de licenciatura em música. Perceber que não se trata apenas de fazer com que os conhecimentos do curso e da docência da música dialogassem com os saberes musicais da capoeira; mas, de verdadeiramente reconhecer, aprender com e ter a consciência de que muitos mestres tradicionais, como Patinho, seus discípulos e alunos, produzem conhecimentos profundos, valorosos e são conscientes dos saberes e dinâmicas que criam, de suas histórias e fundamentos.

Como visto, Mestre Patinho apresenta em suas práticas e trajetórias uma forte preocupação com a importância de um aprendizado musical, que, em sua perspectiva, é fundamento primordial para o aprendizado da arte da capoeira. Foi ele quem organizou a ritualidade da capoeira e aprimorou sua musicalidade para o Maranhão e para o Brasil. Uma “musicalidade” integradora e integrada à prática da capoeira, à sabedoria das letras das canções, na confecção de instrumentos musicais, na maneira como é pensada a própria movimentação corporal, na “mandinga” e na “filosofia que alimenta o modo de vida” dos capoeiristas.

Mestre Patinho reativa e abraça saberes e culturas, tanto os ditos populares quanto os eruditos, como balé, judô, ginástica olímpica, saberes indígenas, os saberes musicais de seu pai (que tocava vários instrumentos), etc., com fundamentos próprios e ancestrais da capoeira. Ao mesmo tempo em que parte da história particular do local – Maranhão e São Luís – o Mestre possui suas próprias linguagens e cria uma perspectiva inovadora para o Brasil, sintetizada por ele mesmo como sua capacidade de mesclar o “novo no velho sem molestar raízes”.

Mestre Patinho é um agente multiplicador de saberes e práticas identitárias. Apesar de sua maestria e importância mundial, teve e ainda têm pouco reconhecimento, valorização e tratamento digno de sua grandeza pelo Maranhão e pelo Brasil.

Por sua vez, a própria musicalidade da capoeira, no círculo fechado do campo da música, é vista como uma música de “pouco valor”, por sua sonoridade, ritmo, harmonias diferenciadas e talvez pelo fato de a música permear historicidades de questões afetas à luta dos negros e indígenas escravizados, aos ancestrais, aos corpos que vivem a liberdade.

Mestre Patinho traz para o jogo e para a musicalidade da capoeira angola do Maranhão as cantigas da mina e do candomblé (religião que sofre preconceito), o bumba meu boi (prática que chegou a ser criminalizada no Maranhão); a pajelança ou xamanismo (vistos como feitiçaria praticadas por índios “selvagens”); a naturalização ao jogo de capoeira para a mulher (que também expande sua liberdade corporal em meio ao ambiente preconceituoso e machista, inclusive na própria capoeira), a inclusão de deficientes nas rodas de capoeira (taxados como impotentes e fracos perante a sociedade). Patinho traz para a roda e para o jogo todos esses sujeitos, alimentando suas energias epistêmicas, de criação de saberes, de reapropriações de espaços, identidades e resistências, sendo a música o que interage, fortalece e permeia de forma complexa, integral, holística, corpos conscientes, criativos, não domesticados. São corpos que se recusam a ser mercadoria, que vadeiam, fazem negácia, têm malícia para viver no Maranhão.

Patinho nos ensina não apenas a “Aprender a aprender a sempre e sempre aprender”, mas, também, a estarmos abertos às muitas áreas do saber e às oportunidades de aprendizagens, nos permitindo ser permeados por outras formas próprias de aprender, ensinar e fazer música.

Acredito que o Mestre Patinho pode ser considerado um grande sujeito *decolonial* da capoeira no Maranhão, ao trazer a diferença das culturas e histórias locais como legítima fonte de conhecimento. Bebeu dela e fortaleceu os fundamentos da capoeira com costuras, inovações, rituais próprios e primor na educação voltada a uma musicalidade de muitas vozes e saberes. Talvez esse seja um dos maiores desafios de um educador na contemporaneidade: empoderar sujeitos a partir de suas raízes, apresentando caminhos e possibilidades de expansão da consciência e capacidade de criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda.** São Paulo, Unicamp. 2004.
- ARAÚJO, Samuel. Prefácio. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: **Etnomusicologia no brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18
- BRASIL, Ramusyo. **O reggae no Caribe brasileiro.** São Luís: Pitomba!, 2014.
- CAPRA, F. **O Ponto de Mutação.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1982.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira os fundamentos da malícia.** Rio de janeiro: Record, 1992.
- FERREIRA, Bruno Soares. **Símbolos da Capoeira: Da Alquimia à Física Quântica.** São Luís: UFMA, 2007.
- KEIM, E. J; SILVA, C. J. **Capoeira e educação pós-colonial: Ancestralidade, Cosmovisão e pedagogia freiriana.** Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projetos Globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- OLIVEIRA, Daisy. **A música como instrumento de poder.** Jundiaí: Paco Editorial, 2011.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na educação brasileira.** Curitiba: Ed. Gráfica Popular, 2007.
- PONSO, Caroline Cao; ARAÚJO, Maíra Lopes de. **Capoeira, música e educação: possibilidades pedagógicas no ensino básico.** Música na Educação Básica. Londrina, v. 7, nº 7/8, 2016.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos.** *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.
- ROCHA, Gabriel Kafure da. **As desconstruções da Capoeira.** Blog de comunicação do Projeto Capoeira Angola Estudos e Práticas. 05/03/2012. Disponível em:<https://procaep07.blogspot.com/2012/03/texto-as-desconstrucoes-da-capoeira.html> Acesso em 18.06.2019.
- SANTOS, Marcelino dos. **Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde.** Salvador: A rasteira, 1991.
- SEEGER, Anthony. **Etnografia da música.** in. cadernos de campo, n. 17, São Paulo, 2008, p. 237-260. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>>. Acesso em: 27 abril. 2017.

BEUAD, S.;WEBER, F. **Guia para uma pesquisa de campo:** produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. **100 anos de Etnomusicologia -e a “éra fonográfica” da disciplina no Brasil.** A. Lühning (org.) Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador: UFBA, 2005