UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

INSTITUTO DE ARTES

Camila Carrascoza Bomfim

RODA DE CAPOEIRA:

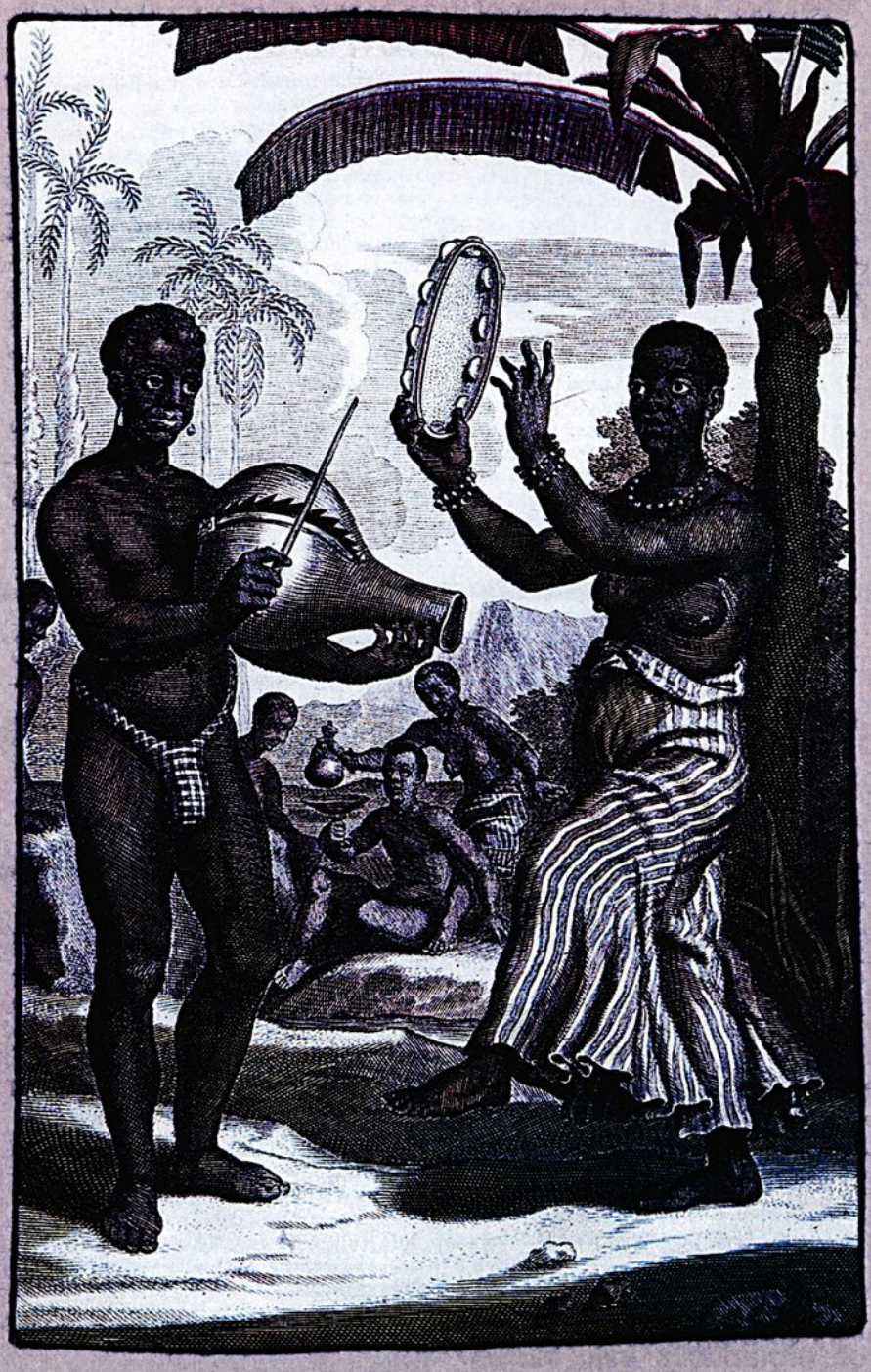
Música e tradição oral na cidade de São Paulo

2010000520

Mestrado em música

São Paulo

2003



RODA DE CAPOEIRA:
Música e tradição oral na cidade de São Paulo

unesp

Ilustração: Johann Nieuhoff. *Negers Speelende op KalabaSen*. 1682. Gravura. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 281.

unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES

Camila Carrascoza Bomfim

RODA DE CAPOEIRA: Música e tradição oral na cidade de São Paulo

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

BIA

INSTITUTO DE ARTES · UNESP · BIBLIOTECA

São Paulo
2003

original - 209878
BIA. 61905

Banca examinadora

_____

_____

_____

Agradecimentos

Letícia Vidor de Souza Reis

Professores e Funcionários do Instituto de Artes - UNESP

Francisco Alambert Jr e Paulo Castagna, pela qualificação atenta e construtiva

Nzinga – Contramestres Janja, Paulinha e Poloca,
Negros de Aruanda – Mestres Salgado e Pressão,
Angoleiro, sim senhor – Contramestre Plínio,
pela generosidade e confiança

CAPES, pela concessão de bolsa de estudo por um período dessa pesquisa

Ana Eliza, Laura, Valéria e Alexandre – e amigos e amigas, sempre

Alberto Ikeda, pelo carinho, atenção e firmeza

Léo, Albino, Vera e Reinaldo, por estarem sempre perto - Aracelis, *in memorian*

Cássia, sem seu carinho e ajuda não existiriam inúmeras passagens desse trabalho

Flávio, pelo amor e paciência – e por me ajudar a seguir em frente.

Resumo

Nesta pesquisa estuda-se a questão da transmissão oral da música de capoeira na cidade de São Paulo, constatando como essa importante forma tradicional de preservação cultural afro-descendente vem dando lugar a novos tipos de transmissão e manutenção dessa tradição.

São apresentados os resultados da pesquisa de campo que se deu entre os anos de 2000 e 2002, delineando um panorama da transmissão oral da música de capoeira na capital paulista. O trabalho enfoca a forma como essa transmissão ocorre nos grupos praticantes e as implicações advindas desse processo, observando a referida tradição musical frente à modernidade, e confrontando-a com as novas modalidades de transmissão que ocorrem nessa cidade.

Inicialmente, são abordados aspectos teóricos relativos à modernidade e pós-modernidade, procurando delimitar o universo urbano da capoeira, seguido pelo tratamento de conceitos relativos à memória e tradição oral. A questão histórica da capoeira é abordada em seguida, com o objetivo de formar o arcabouço teórico para a análise da pesquisa propriamente dita.

Palavras-chave:

Música tradicional
Capoeira
Modernidade e música
Oralidade e música
Memória e música

Área de Conhecimento: 803.03.00-5 - Música

Abstract

This research focuses on the oral transmission of "capoeira music" in the city of São Paulo and as certains how this significant afro-descendant traditional form of cultural preservation has been giving way to new transmission and preservation patterns.

Data from a field research carried out between 2000 and 2002 are presented, outlining the scenario of "capoeira music" oral transmission in São Paulo. The study concentrates on how this type of transmission actually takes place within practising groups and deals with the implications derived from this process, getting a look at the above-mentioned musical tradition in face of modernity and confronting it with the new transmission patterns that have arisen in this town.

At first, theoretical aspects concerning modernity and post-modernity are dealt with, as a way of tracing out the capoeira urban universe boundaries. This is followed by a discussion centered on memory and oral tradition concepts. Capoeira's historical perspective comes next, wrapping up the theoretical frame put into use at the data analysis as such.

Key-words:

Traditional music
Capoeira
Modernity and music
Orality and music
Memory and music

Area of knowledge: 803.03.00-5 - Music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

I. ORALIDADE E MÚSICA: TRADIÇÃO EM UM AMBIENTE URBANO 18

I.1 – A URBE COMO CENÁRIO: ELEMENTOS DE REFLEXÃO 19

I.1.1 – O neo-tribalismo de Maffesoli e a questão da urbanidade 23

I.2 – MEMÓRIA E TRADIÇÃO 29

I.2.1 – Transmissão oral e cultura 32

I.2.2 - Uma consciência "diferenciada" 35

I.2.3 - Memória e palavra 36

I.2.4 - Aspectos sobre a transmissão oral nas culturas africanas 38

II. CAPOEIRA: MANIFESTAÇÃO BRASILEIRA 40

II.1 – BRASIL, BERÇO DE UMA NOVA TRADIÇÃO 41

II.1.1 –Questões e etimologia: Bahia X Rio de Janeiro 43

II.1.2 – Oficialização da Capoeira 48

II.2 – PASTINHA E BIMBA: CONFLITO ENTRE TRADIÇÕES 51

II.3 – A MÚSICA NA CAPOEIRA 57

II.3.1 - Instrumentos Utilizados 57

II.3.2 - Os Toques 61

II.3.3 – A Roda de Capoeira 63

III. GINGA DOBRADA: A CAPOEIRA NA CIDADE DE SÃO PAULO 68

III. 1 - GRUPOS DE CAPOEIRA: CONJUNTOS E IDENTIDADES 74

III. 2 – GRUPOS DE CAPOEIRA 81

III.2.1 - Capoeira Angola: tradição como caminho 82

III.2.2 – Capoeira Regional: beleza e técnica 87

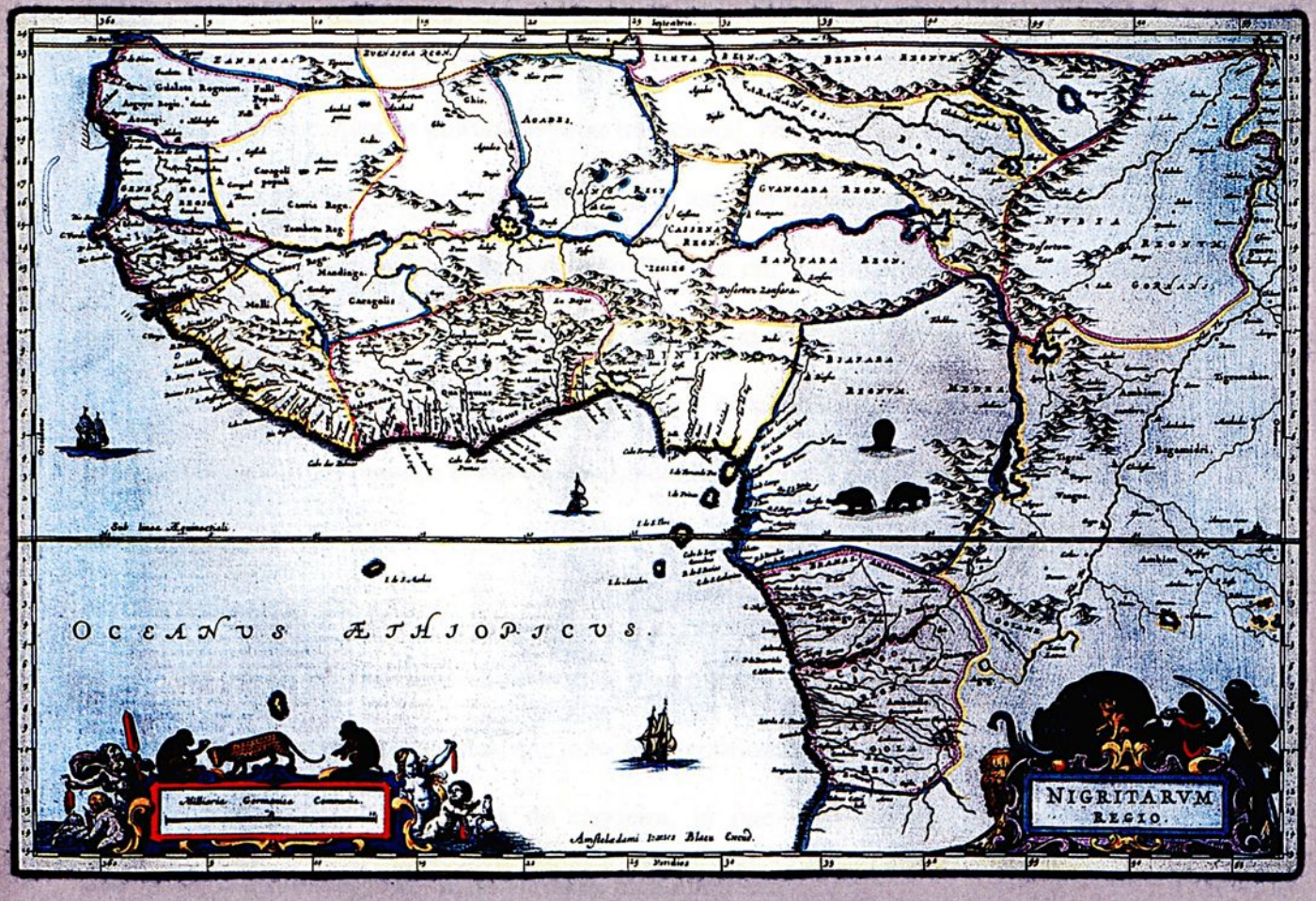
CONCLUSÃO: OS DESMEMBRAMENTOS DE UMA TRADIÇÃO 95

BIBLIOGRAFIA 104

ANEXOS 110

1. NOTAÇÃO MUSICAL 111
2. TOQUES 113
3. ENTREVISTAS 118
4. TABELAS GRUPOS DE CAPOEIRA 128
5. FOTOS DE ACADEMIAS 130

unesp



INTRODUÇÃO

Ilustração: Autoria não identificada. *Nigritarum regio.* 1665. Gravura. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899).* São Paulo: Edusp, 2000, p. 258.

Por cima do mar eu vim,
Por cima do mar eu vou voltar[1]

As tradições negras têm permeado meus trabalhos desde 1996 quando, fazendo parte de um projeto de Iniciação Científica desenvolvido no CELACC[2], aprendi a observar o cotidiano e os processos culturais (ou, ainda, aculturais) pelos quais passam comunidades praticantes de cultura popular tradicional. Naquela ocasião eu trabalhei com diversos temas de pesquisa, em particular com o aspecto musical de danças e folguedos, tradições populares vivas na cidade de São Paulo e em localidades próximas à capital paulista, como Congados, Moçambiques, Reisado, Folia de Reis e Jongo.

Dessa experiência nasceu o respeito e a admiração por comunidades negras praticantes de cultura popular e, em especial, pela forma como elas ainda transmitem seus ensinamentos de geração em geração, apesar de todo o processo de globalização que tende a padronizar a atualidade.

Ao pensar em um objeto de pesquisa para mestrado, inicialmente trabalhei em um projeto sobre transcrição musical que não teve continuidade. Posteriormente, surgiu a idéia de trabalhar com a música de capoeira, já que questões musicais permeando antropologia e sociologia eram, na verdade, meu interesse.

Depois de algum tempo de indecisão, no começo do ano 2000 conheci o trabalho da antropóloga Letícia Vidor de Souza Reis[3], em uma entrevista, ao discutirmos sobre diversos assuntos acerca da capoeira, nos chamou a atenção o fato de que apesar de,

---

[1] Canto tradicional de capoeira.

[2] Centro de Estudos Latino-americano em Cultura e Comunicação localizado, na época, na Escola de Comunicações e Artes da USP e coordenado pela Profª. Drª. Maria Nazareth Ferreira.

[3] Pesquisadora sobre o tema, autora de *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil.* São Paulo: Publisher, 1997.

aparentemente, a capoeira ter sido estudada exaustivamente[4], não havia nenhum estudo específico sobre a cidade de São Paulo, muito menos sobre a questão da tradição oral, em seu aspecto musical. Desse encontro surgiu a idéia do meu trabalho.

O Brasil é um país de grande território e heranças variadas que se manifestam também nas festas populares e, sendo este um país de inúmeras formas de contraste, estampados nos rostos e costumes da população, a variedade de tradições e crenças que se apresenta por todo o território é enorme. Desta produção cultural diversificada, fruto dos povos que para cá vieram, a música se destaca pela riqueza de ritmos e melodias, além de atuar como importante elemento de "força e coesão" dentro da comunidade (Nettl, 1985:22). Esta música genuinamente brasileira, muitas vezes chamada de música folclórica, une e representa elementos de culturas distintas mesclados de forma singular, fato que pode encontrar explicações nas raízes da composição social do nosso país.

A formação da nação brasileira está intimamente ligada com os povos que a constituíram e que contribuíram para a sua história. Desse processo, surgiu o que Darcy Ribeiro chamou de *povo novo*:

> (...) uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos (Ribeiro, 1995:19).

[4] Conforme se percebe na bibliografia: *Capoeira: fontes multimídia.* Série Referência, n.º 4, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996, que, entre artigos, livros e outros, apresenta cerca de seiscentos títulos somente no acervo da Biblioteca Amadeu Amaral, Funarte.

unesp

Dentre os vários povos que aqui se estabeleceram, as etnias negras se particularizam pela situação de extrema violência com que foram arrancadas de seus territórios de origem. Assim, escravidão e liberdade constituíram o eixo principal da vida do negro no Brasil e, frente ao sistema colonial aqui implantado, as relações que se constituíram naquela época são fatores que exerceram e exercem, até hoje, ascendência fundamental na formação do país. Ainda, é importante não perder de vista que este processo não é homogêneo, pois a influência das culturas negras se deu de forma distinta nas diversas regiões do Brasil, mesclando-se com elementos indígenas, portugueses e outros, resultando em combinações de culturas. Esse "caldeirão de raças", que formou o que é hoje a "civilização brasileira", mostra-se pleno de riquezas culturais. Batuques, moçambiques, congados, maculelê, capoeira e muitas outras manifestações da cultura popular traduzem esse processo.

Metodologia: observação de formas orais de transmissão musical

Dentre os diversos temas relativos ao estudo de qualquer cultura, o aspecto musical é particularmente interessante, pois a música a reflete e recria. Através dela são produzidas novas formas de comunicação, definindo ou redefinindo ambientes e posições sociais, como se observa na afirmação de Tiago de Oliveira Pinto:

> "(...) música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil

unesp

tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural."

(2001, formato Wide Web [5])

Da necessidade de melhor compreender a função da música praticada por grupos específicos surgiu, impulsionada pelo modernismo nascente da passagem do séc. XIX para o XX, a ciência conhecida posteriormente como Etnomusicologia. Esse termo foi introduzido na Academia por volta de 1950, pelo musicólogo Jaap Kunst (Pinto, 2001); porém, Alan Merriam explica que:

> "As raízes da etnomusicologia podem ser encontradas desde 1889 e 1890, quando a atividade na área começou com estudos conduzidos primeiramente na Alemanha e América, e dois aspectos da musicologia surgiram quase simultaneamente. De um lado estava o grupo de acadêmicos que focaram sua atenção no estudo do som da música e que tendiam a tratar o som isoladamente, isto é, um sistema operante de acordo com suas próprias leis internas. (...) outros acadêmicos, influenciados em grande parte por antropólogos americanos, os quais tenderam a assumir uma aura intensa de reação contra a escola evolucionária e difusionista, começaram a estudar a música dentro do seu contexto etnológico. Aqui a ênfase estava não tanto nos componentes estruturais do som musical quanto no papel que a música desempenhava na cultura e na sua função no aspecto mais amplo da organização social e cultural do homem." (Merrian, 1964:3-4).[6]

---

[5] Ver bibliografia.

[6] "The roots of etnomusicology are usually traced back to the 1880's and 1890's when activity in the field began with studies conducted primarily in Germany and America, and the two aspects of etnomusicology appeared almost at once. On the one hand was a group of scholars who devoted much of their attention to the study of music sound, and who tended to treat sound as an isolate, that is, as a system which operates according to its own internal laws. (...) other scholars, influenced in considerable part by American antropology, which tended to assume an aura of intense reaction against the evolutionary and diffusionist schools, began to study music in its ethnologic context. Here the enphasis was placed not so much upon the structural components of music sound as upon the part music plays in culture and its functions in the wider social and cultural organization of man.".

unesp

Ao optar por estudar o aspecto musical da capoeira diversas questões surgiram, desde a escolha do método até a decisão sobre a questão específica a ser abordada, pelo fato da capoeira já ter sido muito estudada. Optou-se, então, por privilegiar o estudo sobre a tradição oral da música, característica marcante presente nas culturas afro-descendentes.

Esse trabalho teve, como ponto de partida, diversas questões relativas à transmissão oral de cultura, ainda existente na cidade de São Paulo, apontando para as seguintes direções:

- Quais as especificidades do processo de transmissão oral da música da capoeira?
- Existem diferenças no aprendizado musical entre os grupos de tradição angola e grupos de tradição regional, e quais são elas?
- Por que o processo de transmissão oral persiste até hoje, contemporâneo à globalização, num momento em que a música gravada (discos, CDs, vídeos etc.) está cada vez mais presente no cotidiano das pessoas?
- Como se dá a coexistência da transmissão oral com outras formas[7] de transmitir o conhecimento da arte da capoeira? Neste caso, quais as implicações diretas para a música em um caso e outro?

Para se compreender esse universo, fez-se necessário partir de algumas considerações, na tentativa de clarear metas e posições. Neste estudo, partiu-se inicialmente da hipótese principal de que a transmissão oral da música de capoeira vem perdendo espaço no atual panorama cultural paulistano, dando lugar a essas "outras formas" de ensinamento. Esse tipo de transmissão, tradicional nas culturas afro-

[7] Como "outras formas de transmissão de cultura", em oposição à oralidade, entende-se o aprendizado que é feito através de livros, CDs, vídeos entre outros, nos quais o discípulo não tem necessariamente contato direto com o mestre ou professor, rompendo um elo tradicional de ensinamento.

unesp

descendentes, implica na existência de uma relação mestre/discípulo - ou algo semelhante - para que os valores culturais de um sejam transmitidos para o outro.

Essa relação existe e é defendida por mestres e academias de capoeira. Porém, existem outros mestres e academias (que, muitas vezes são reconhecidos como tradicionais na capoeira) que optam por uma forma não oral de transmissão de cultura, valendo-se de CDs e manuais de aprendizagem, conforme é apontado no capítulo III. Esse fato pode ocasionar um processo de quebra na transmissão de cultura, fragmentando valores culturais: em muitos desses lugares pode já não se ensinar uma tradição[8], mas apenas alguns aspectos dela.

Com relação à questão musical, a observação de uma certa estagnação ou mesmo uma formalização do repertório ouvido nas academias pode ser observada, pois o mundo contemporâneo propicia excelentes gravações de grupos tradicionais de capoeira – sejam eles baianos, cariocas ou paulistas. Para que, então, precisa ser ensinado o berimbau, que demora anos para ser bem executado? De fato, em academias que se valem do recurso da música gravada, existe uma predominância na utilização de gravações ditas "consagradas", executadas por grupos considerados mais importantes e tradicionais. Observar até que ponto ocorre um "congelamento" do repertório e uma perda no exercício da criatividade presente no caráter improvisatório – responsável pelas ricas variações sonoras, características da oralidade – foi também um dos objetivos deste trabalho.

[8] Da qual entende-se que fazem parte valores como ética, educação, filosofia de vida, entre outros.

unesp

O trabalho de campo

O trabalho de campo foi orientado no sentido de observar o cotidiano dos grupos escolhidos em função das questões colocadas anteriormente. Para tanto, procurei desenvolver uma "estratégia" de trabalho que constituiu, inicialmente, de um contato por telefone, seguido de entrevista marcada – sistema esse que considerei, na época, simples e prático (não sabia, até então, que era também inútil).

Como não poderia deixar de ser, no decorrer do trabalho foram surgindo diversas dificuldades, e a maior delas consistiu, certamente, no fato de que é muito difícil perceber, numa simples entrevista, as diferenças sutis entre aquilo que corresponde à realidade – isso é, se existe um comportamento padrão em relação ao ensinamento da música, se isso realmente faz parte do cotidiano do grupo ou das pessoas entrevistadas – e aquilo que está sendo dito porque o entrevistado considera que é *o melhor* a ser dito.

Sem dúvida, não se trata de considerar se as respostas obtidas são criteriosamente verdadeiras ou não, mas sim de observar que a relação entre o praticante e alguém de fora não é "técnica", não depende unicamente de se perguntar e obter respostas, mas sim de inúmeros fatores como confiança, intimidade, entre outras tantas variáveis que podem estar presentes nessa equação: por exemplo, o fato de eu ser mulher, estar ou não de gravador na mão, anotar, não anotar etc.

Após inúmeras frustrações, num dado momento dei-me conta do óbvio: de alguma forma, era preciso que eu, "o pesquisador", fizesse parte, não interferisse, ou interferisse minimamente no cotidiano do grupo.

unesp

Decidi, então, que não era de extrema necessidade gravar o depoimento dos mestres e alunos[9], já que todos (sem exceção) afirmavam que o aprendizado de música em suas academias era prioridade. Passei a partir disso a observar, sob a ótica do meu objetivo, como se dava o processo de transmissão oral da música no cotidiano das academias. Para isso, decidi que era importante estar dentro daquele grupo o maior número de vezes possível, aparecendo em momentos distintos, com caderno de pesquisa, sem caderno de pesquisa, "feia", "bonita", de tarde, de noite, enfim, de forma com que a minha presença não interferisse tanto, não mudasse muito a dinâmica do momento. A partir de então, finalmente, o trabalho começou a fluir.

Organização da Dissertação

Um estudo das formas orais de transmissão de cultura pressupõe, em si, uma interdisciplinaridade e uma base teórico-metodológica extensa que pode parecer, à primeira vista, excessiva. A própria questão da tradição oral da música implica em observar diversos aspectos, nem sempre musicais. Para tanto, uma contextualização mínima - a fim de que o objeto em questão possa ser observado de forma a compreender melhor sua inserção na sociedade - é imprescindível.

O trabalho inicia-se com um breve panorama acerca da questão do modernismo e do pós-modernismo com o objetivo de observar, com maior profundidade, a atualidade e a ocorrência de fenômenos modernos e de conceitos pós-modernos no universo urbano da capoeira paulistana.

---

[9] Considerei que deveria, pelos menos, gravar uma entrevista de cada "conjunto" observado. Foram, então, gravadas três entrevistas, com mestre Brasília (Antônio Cardoso Andrade) - regional, com contramestre Plínio (Plínio César Ferreira)- angola, e utilizada uma entrevista gravada antes do início dessa pesquisa com o contramestre Pingüim.

unesp

Em seguida, são tratados os conceitos de Memória e Tradição oral - clareando algumas questões e levantando outras – procurando, assim, a definição de pontos de partida para a posterior análise e conclusão do trabalho.

O Capítulo II traça um pequeno histórico da capoeira, suas tradições, estilos, conflitos e a forma como se dá o jogo propriamente dito, apontando seus elementos principais. Nesse capítulo também é levantada a possibilidade da existência de uma *invenção de tradição*, de acordo com o conceito de Eric Hobsbawn, na tentativa de explicar a existência de um senso comum que afirma a capoeira como uma tradição baiana por excelência.

Esse conceito - também descrito por Carlos. E. Líbano Soares no livro *A Negrada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890* e por Reis, *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil* - foi desenvolvido pelo historiador, que definiu:

> "Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado." (Hobsbawn, 1984:9)

Sobre essa questão, é importante ressaltar que Hobsbawn acrescenta que as tradições, inclusive as inventadas, são caracterizadas por uma invariabilidade que as diferencia de redes de convenção social, tais como a "rotina" e o "costume" de uma comunidade: essas redes possuem função prática, técnica, e não ideológica. Segundo o historiador, em termos marxistas "rotina" e "costume" dizem respeito à infra-estrutura e não à superestrutura.

unesp

Como afirma Hobsbawn, transformações amplas e rápidas na sociedade – que indicam possíveis rupturas na continuidade de uma determinada tradição - são facilitadoras para que ocorra uma invenção de tradição. Ora, a possível invenção da origem baiana da capoeira é apontada por Reis como contemporânea ao Estado Novo de Getúlio Vargas, e esse foi o momento no qual se iniciou o movimento oficial em direção à higienização (e eugenização) da capoeira, visando transformá-la em esporte nacional. Este assunto será abordado com maior profundidade quando for examinada a questão da esportização da capoeira e, para tanto, este trabalho baseia-se, principalmente, nas pesquisas de Reis (1997) e de Líbano Soares (1999).

O Capítulo III diz respeito à capoeira em São Paulo. Nele, observa-se a presença da capoeira na cidade, sua importância e sua estreita relação com a urbe em geral. São apontados aspectos históricos, questões sociais e características próprias do jogo na cidade. Como exemplo, Reis observa a existência de um certo "entrelaçamento" dos estilos regional e angola[10] pois a partir da década de 1960 diversos mestres das duas linhagens migraram para São Paulo surgindo, aos poucos, academias nas quais predominava o estilo regional, porém "angolizado", numa mistura inédita dessas duas modalidades. Esta questão, por si só, aponta para uma necessidade de reflexão, e é observada durante todo o trabalho de campo.

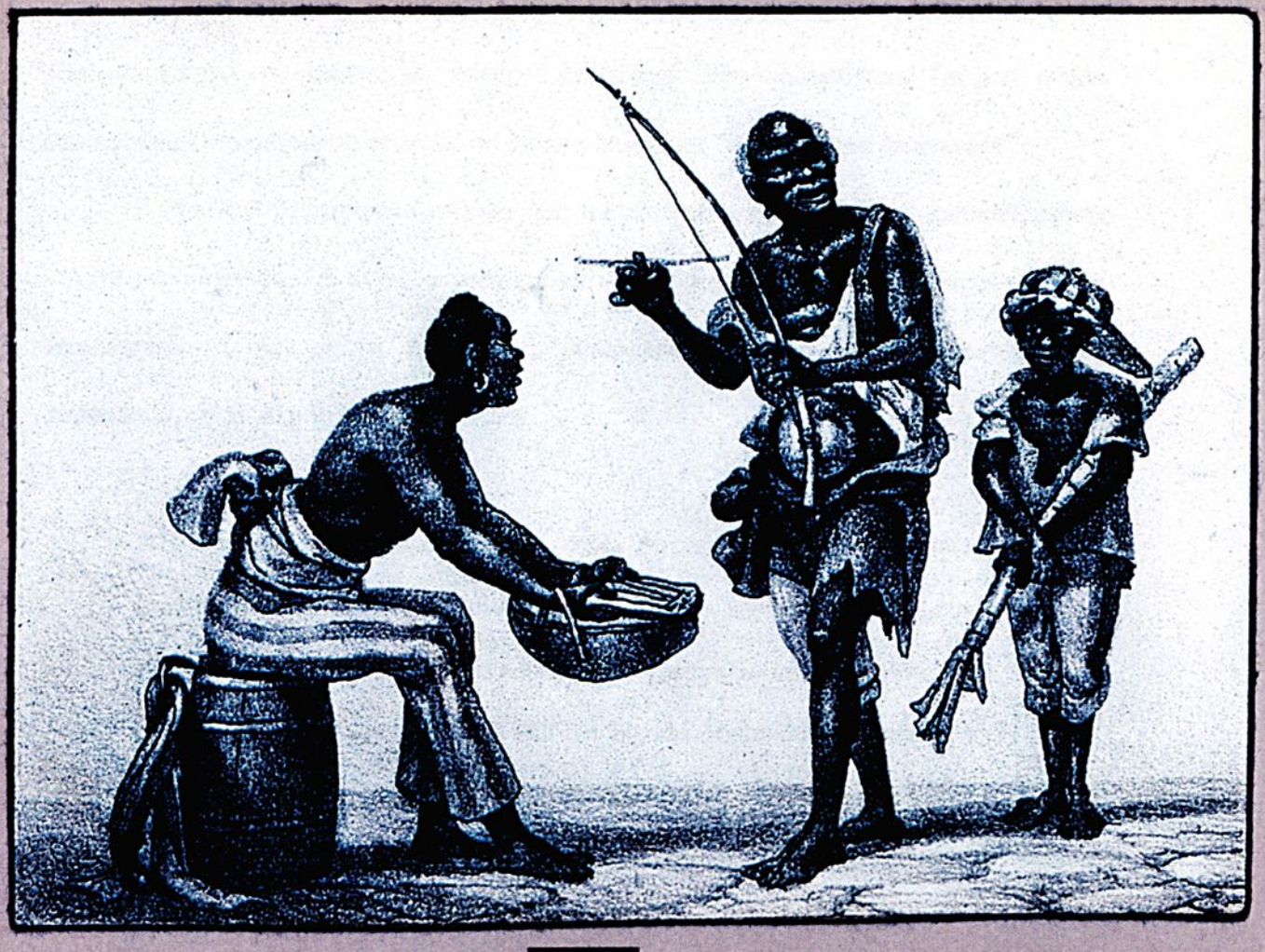
A segunda parte desse capítulo trata da análise dos resultados da pesquisa de campo, feita em academias tradicionais e não-tradicionais de capoeira[11], desenvolvendo-se, a partir daí, as considerações finais.

---

[10] Os dois estilos conhecidos de capoeira.

[11] Para essa conceituação é levada em conta a "linhagem" da academia, ou seja, se o Mestre está ou não ligado ao seu estilo (regional ou angola) por uma relação de aprendizado tradicional, "de mestre para discípulo".

unesp



I

ORALIDADE E MÚSICA:
Tradição em um ambiente urbano

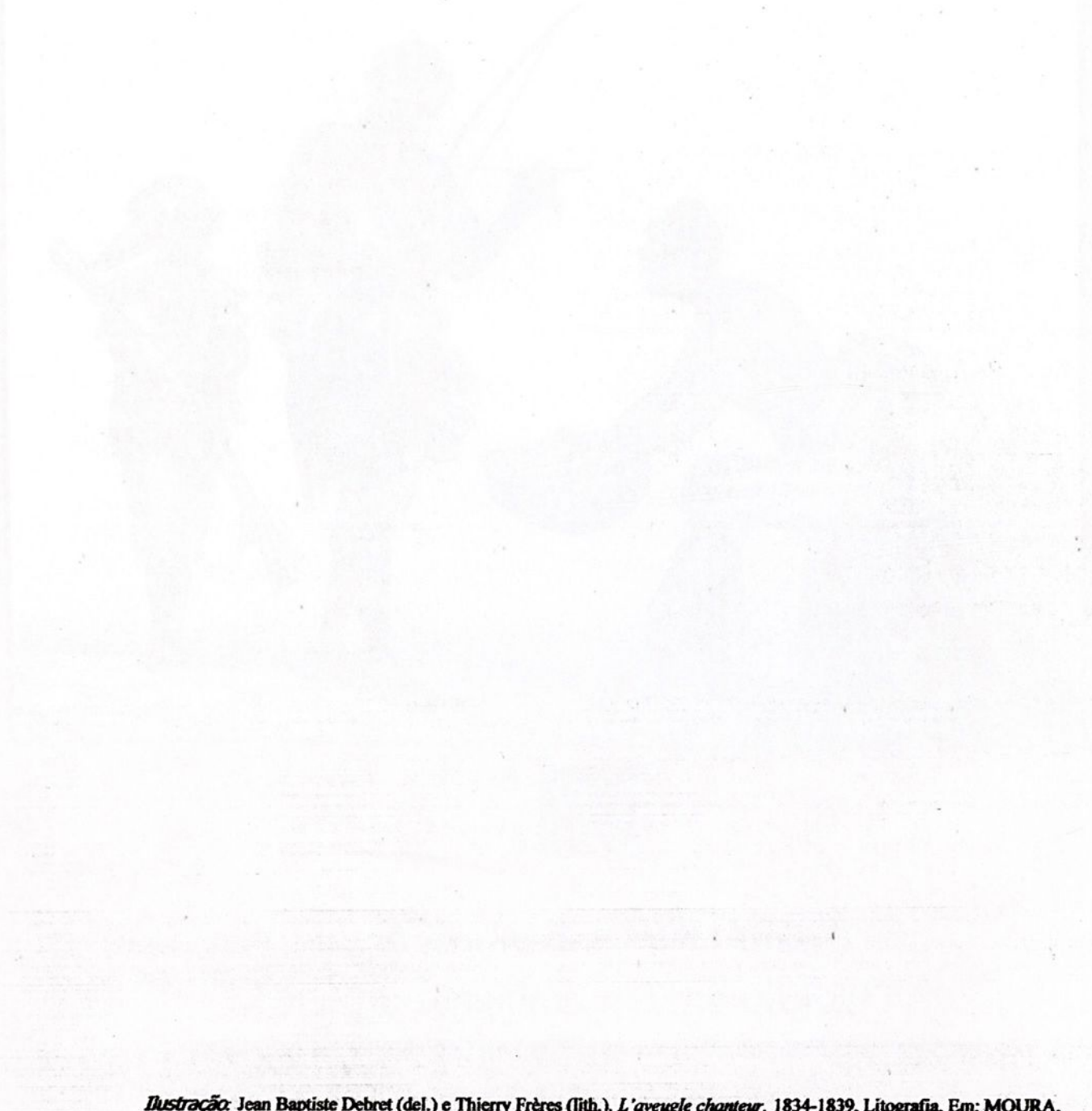


Ilustração: Jean Baptiste Debret (del.) e Thierry Frères (lith.). *L'aveugle chanteur*. 1834-1839. Litografia. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 419.

unesp

I.1 – A urbe como cenário: elementos de reflexão

A observação da atualidade leva à seguinte reflexão: será a modernidade um fenômeno atual ou existe o tão falado e mistificado pós-modernismo? Ou será o pós-modernismo um momento especial do modernismo, um "modernismo às avessas"?

A questão da ruptura histórica que transformaria este momento contemporâneo em pós-modernismo é atual e merece um questionamento, já que discutir o pós-modernismo é, por si só, uma tarefa complicada[12], sendo sua própria existência contestada, como expõe Fredric Jameson:

> "O problema do pós-modernismo - como descrever suas características fundamentais, se ele existe mesmo, se o próprio *conceito* tem alguma utilidade ou é, ao contrário, uma mistificação – este é, ao mesmo tempo, um problema estético e político. (...) conferir alguma originalidade histórica à cultura pós-moderna significa também afirmar implicitamente uma diferença estrutural radical entre o que é às vezes chamado de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo dos quais ela emergiu." (1995:27).

Sobre essa questão, o autor segue seu raciocínio comentando a existência de quatro posições críticas que podem ser observadas:

1. Em primeiro lugar, é apresentada um posição antimodernista, pró pós-modernista, defendida por Ihab Hassan e Tom Wolfe;
2. Em oposição à anterior, uma posição pró-modernismo, anti pós-modernismo, propugnada por Hilton Kramer e Jürgen Habermas;

[12] Com relação às diversas posições teóricas sobre o modernismo, ver: Agenor Bevilaqua Sobrinho. *Bertold Brecht – arte crítica e "globalização": um realista num mundo irracional.* Dissertação, São Paulo: IA/UNESP, 2000, pp. 150-164. No texto, o autor sintetiza o que foi dito sobre o tema por Habermas, Lyotard, Anderson e Jameson, entre outros.

unesp

Essas duas posições apontam para uma aceitação da ruptura histórica que opõe o modernismo ao pós-modernismo sendo pertinente, assim, a utilização desse termo. Jameson as contrapõem, em seguida, com duas outras posições que repudiam a categorização de um período pós-moderno, de forma que esse não passe de uma continuação do moderno, "uma mera intensificação dialética do velho impulso modernista em direção à inovação" (1995:31).

São elas apresentadas como avaliações "positiva" e "negativa":

3. Jean François Lyotard propõe, sob uma ótica otimista, que o pós-modernismo "seja tomado como parte e parcela de uma reafirmação dos autênticos modernismos clássicos mais antigos, bem de acordo com o espírito de Adorno" (1995:32), de forma que ele não *se segue* ao modernismo, mas *precede* e prepara a volta de um novo modernismo clássico;
4. A "inversão negativa" da posição anterior aparece como um repúdio ideológico ao modernismo, afirmando o pós-modernismo como uma degeneração dos impulsos modernistas. Manfredo Tafuri é citado como seu defensor.

São muitos os fatores que levam a pensar nessa discussão, ainda mais em se tratando de um país como o Brasil, uma vez que o pós-modernismo seria, *a priori*, característico das sociedades conhecidas como pós-industriais, grupo ao qual o Brasil, teoricamente, não pertence (Santos, 1986:11).

Porém, muitos teóricos afirmam que o pós-modernismo está presente no cotidiano deste e de muitos outros países do "terceiro mundo", manifestando-se na vida das pessoas principalmente através da mídia. Tratarei, pois, de traçar um panorama acerca do pós-modernismo e algumas de suas particularidades.

unesp

O período conhecido como "pós-modernismo" se iniciaria, de acordo com Santos (1986:7), a partir dos anos 1950, tendo seus primórdios na arquitetura e na computação e pode ser observado como um momento no qual predominam diversas características específicas. Em primeiro lugar, é apontada a crescente saturação de informações, diversões e serviços que, ao lado de uma espetacularização da vida, cria um híper-real, uma fetichização e sedução pela imagem, que entra em conflito com a realidade. Nesse cenário, a linguagem assume papel de destaque: signos e códigos que geram comunicação passam a ter grande importância nas áreas científica, social, política entre outras: "A pós-modernidade é também uma Semiurgia, um mundo super-criado pelos signos" (Santos, 1986:15).

O universo pós-moderno caracteriza-se, entre outras coisas, pelo "niilismo – ausência de valores e de sentido para a existência" (Ikeda, 1995:209 *Apud* Lyotard, 1988) – pelo populismo, a des-referencialização, o ecletismo, a predominância de uma moral hedonista, o individualismo; o sujeito, o ser social dá lugar a outras formas de aglomeração: as massas.

Sobre essa questão, Jean Baudrillard afirma que, no cenário pós-moderno, as massas tomam o lugar do social, funcionando "como um conjunto no vácuo de partículas individuais". Sendo assim, é extremamente problemático conceituar ou observar sociologicamente o termo "massa", pois essa nunca é formada por um sujeito ou objeto social, não tendo "realidade sociológica". As massas, ao contrário das classes proletárias politicamente inseridas nas sociedades modernas, "não têm nada a ver com alguma população real, com algum corpo, com algum agregado social específico" (Baudrillard, 1985:12). Ao contrário, o que ocorre é uma perda do referente social de um grupo, um povo ou uma classe.

unesp

Todas essas características dariam à sociedade pós-moderna um caráter específico que se refletiria, de forma especial, nas grandes metrópoles que, por suas particularidades, seriam o local apropriado para o desenvolvimento da pós-modernidade.

Por outro lado, questionando a urbe contemporânea como um exemplo de fenômeno pós-moderno, é possível observar que as características principais do pós-modernismo têm muitas semelhanças com o que os teóricos da Escola de Chicago (início do século XX) percebiam e apontavam como características de uma grande metrópole, e termos como "individualismo", "superficialidade" e "tipos urbanos" já eram usados na abordagem ecológica dessa escola. Aspectos como desorganização social, secularização dos costumes e afrouxamento dos vínculos tradicionais são apontados e a cidade é observada e estudada como uma união de mundos diferentes, guetos, porém nunca isolados entre si – daí o aspecto ecológico, como se observa no texto, publicado em 1916, de Robert Ezra Park, considerado o maior representante dessa escola (Velho, 1967:8):

> "É característico da vida citadina que todos os tipos de gente, que jamais se compreendem totalmente, se encontrem e se misturem. O anarquista e o clubista, o sacerdote e o levita, o ator e o missionário, cujos ombros se tocam nas ruas, vivem ainda em mundos completamente diferentes. A segregação de classes vocacionais é tão completa que é possível viver, dentro dos limites da cidade, num isolamento quase tão completo quanto o de algumas comunidades rurais antigas."[13]

[13] Robert Ezra Park, "A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano", em Otávio Guilherme Velho, *O Fenômeno Urbano,* p. 53.

unesp

A descrição acima poderia se referir a uma grande metrópole como São Paulo, tanto inserida no contexto pós-moderno como no conceito modernista da Escola de Chicago; porém, a abordagem dessa escola sobre cidades modernistas indica diferenças importantes. Uma delas consiste, basicamente, no fato de que a diversidade presente na grande metrópole era vista pela Escola de Chicago como uma "desorganização social", uma patologia; no caso do pós-modernismo, essa mesma diversidade é vista como natural desse ambiente e é tida, sem sombra de dúvida, como um dos principais constituintes de uma grande cidade.

I.1.1 – O neo-tribalismo de Maffesoli e a questão da urbanidade

Toda essa reflexão sobre pós-modernismo tem o objetivo de explicar a categoria "neo tribalismo" de Michel Maffesoli, a partir da observação e análise da urbe contemporânea, vista como pós-moderna em seu trabalho *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Nele, o autor desenvolve um profundo estudo sobre a questão do pós-modernismo e suas características na urbe.

A cidade pós-moderna é constantemente vista[14] como um palco de representação de papéis, exigindo códigos para se navegar no seu labirinto caótico. A hierarquia dá lugar à classificação e ao ecletismo, no qual diversidade é uma palavra de ordem. Bricolagem e pluralismo são características constituintes desse universo, e já não se pensa mais em termos de "isto *ou* aquilo" e sim "isto *e* aquilo". Em oposição à cidade modernista, ela apresentaria uma sociedade com "dominante empática"[15] ao invés de um

[14] Santos, *op. cit.*

[15] Sobre essa questão, ver o termo "pedaço", abordado em seguida.

unesp

"social racionalizado" remetendo, de acordo com Maffesoli, à conceituação original de Max Weber sobre "comunidade emocional" (1987:17) [16].

No universo pós-moderno de Maffesoli, "comunidade emocional" significa "um sujeito coletivo formado por aqueles que são dominados pela indiferenciação, pelo perder-se nesse sujeito coletivo" o que ele chama de *neo-tribalismo* (1987:16), contrapondo-se ao *sujeito histórico* politicamente colocado do modernismo, como já foi dito.

Por outro lado, é possível perceber que muitos desses grupos assumem papéis de contestação e protesto, bem como as classes operárias do modernismo. Líderes da cultura *underground* centralizam essa atitude – através do *rap,* do *break,* do *grafite* - resgatando também uma certa "oralidade" presente, cada vez mais, na cultura marginal urbana.

O neo-tribalismo seria, então, uma "configuração social" que se contraporia ao individualismo característico do pós-modernismo, criando uma oposição entre a *massificação crescente e o desenvolvimento dos micro-grupos*, chamados de "tribos" (Maffesoli, 1987:8).

É possível traçar um paralelo entre o neo-tribalismo de Maffesoli e a conceituação de "pedaço"[17], ambos partes constituintes da metrópole pós-moderna. Os "pedaços", espaços ocupados por conjuntos de pessoas mantidos por ligações predominantemente empáticas, fazem parte do ambiente urbano criando zonas nas quais, diferentemente das

---

[16] Maffesoli afirma que "comunidade emocional", para Max Weber, é uma "categoria" – em suas palavras, "algo que nunca existiu de verdade" - que apresenta, entre outras, as seguintes características: "aspecto efêmero; composição cambiante; inscrição local; ausência de organização; estrutura cotidiana".

[17] O termo "pedaço" foi utilizado e categorizado pelo antropólogo José Guilherme C. Magnani no livro *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. Auto-referente pelos participantes da comunidade estudada - o Circo – esse termo diz respeito, não necessariamente, ao conhecimento das pessoas que fazem parte do grupo (como aconteceria num bairro), mas sim ao reconhecimento, através de roupas, postura corporal, forma de falar: os "sinais exteriores de seu pertencimento" (p.12).

unesp

casas (onde existe um conhecimento prévio, advindo do parentesco), das ruas (onde predomina um estranhamento), existe um *reconhecimento* que se dá através do costume – conjunto dos usos comuns que permitem a um grupo social reconhecer-se como aquilo que é. É onde o indivíduo se sente bem, onde ele pertence a algo, onde ele *é* alguém. Voltando então a Maffesoli, esses seriam praticantes de "rituais sociais" que reafirmariam o sentimento de grupo sobre ele mesmo, funcionando como um espelho que o reflete, dando segurança e corpo através da repetição (1987:25-38). Seriam eles os neo-*hippies*, *clubbers*, *rappers*, *gangs* de bairro e de torcidas, entre outros.

Por outro lado, a superficialidade e a fragmentação apontadas como características do pós-modernismo seriam palco para o surgimento de diversos outros fenômenos. Como exemplo, é possível observar o surgimento da *World Music*, que pode ser entendida como uma filtragem de elementos presentes na cultura tradicional – também chamada folclórica ou étnica. Esses fragmentos de cultura passam por diversas "releituras" e assumem uma linguagem que permita maior penetração, através da mídia, chegando "limpos" e "bonitos" ao mercado.[18]

Essa releitura combina tradição popular com elementos presentes em diversas outras culturas, que vão desde o pop/rock (como por exemplo Chico Science e Nação Zumbi, Cordel do Fogo Encantado, entre muitos no Brasil, e Baaba Maal – Senegal, Trio Azteca - México) até uma linguagem próxima da erudita (música new age, Madredeus - Portugal, Mawaca e Fortuna - Brasil)[19].

---

[18] Bevilaqua Sobrinho, ressaltando aspectos centrais do texto *A guinada cultural*, de Jameson, comenta que "A indústria cultural, praticamente coextensiva à própria economia, transformou-se, ao lado do turismo, numa das maiores indústrias do mundo. A cultura como produto vendável se configura como segunda natureza num mundo em que aspectos e espaços não-capitalistas ou naturais são invadidos, preenchidos e impermeabilizados pelo capital.", *idem*, p. 155.

[19] Dentre esses, alguns artistas e grupos têm grande acesso à mídia, sendo conhecidos por todo o Brasil, alguns até "mundialmente".

unesp

Por outro lado, dentre os grupos que podem ser relacionados com o fenômeno do neo-tribalismo, foi observado que na metrópole coexistem (algumas vezes até se contrapondo aos grupos citados anteriormente) aqueles que podem ser identificados como formações urbanas de grupos "folclóricos", originalmente característicos da zona rural. Esses grupos são, muitas vezes, chamados de "para-folclóricos", termo que se refere àqueles que, apesar de praticantes da cultura tradicional, não têm necessariamente os vínculos sociais, históricos e familiares existentes no caso dos produtores tradicionais de cultura popular, também chamados "brincantes", principalmente na região Nordeste.

Pode-se estabelecer uma relação entre a formação de grupos relacionados ao neo-tribalismo e uma possível des-referencialização cultural, fruto da diluição de valores apontada como característica da vida pós-moderna, cada vez mais saturada de signos. Um "retorno à tradição" seria, então, uma forma de refazer laços culturais e vínculos inexistentes, resgatando o passado num mundo que é feito de presente, de "agora". O neo-tribalismo seria, então:

> "(...) aspecto 'coesivo' da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais" (Maffesoli, 1987:28).

Esses grupos ocupam uma posição de crítica à cultura de massa e, na sua grande maioria, repudiam a *World Music*.

O que se percebe, porém, é que nesse caso também ocorre uma apropriação dos elementos da cultura tradicional e ainda, é importante observar que essa mesma apropriação de elementos "estranhos" faz parte de qualquer processo de formação de

unesp

cultura, seja ela reconhecida como popular ou não, posto que esse é sempre dinâmico e maleável.

Exemplificando um pouco mais a maleabilidade e dinamismo da cultura popular, observa-se a afirmação de Alberto Ikeda sobre a questão, sob uma ótica antropológica da cultura:

> "(...) os âmbitos populares e étnicos sempre se conduziram pelos caminhos traçados mais por Dionísio que por Apolo. Assim é que os grupos étnicos no geral se comunicam com os deuses cantando e dançando 'carnavalescamente' (segundo a nossa ótica), da mesma forma que assim protestam. Nisto, para essas comunidades, nada há de novidade no estilo carnavalesco da vida pós-moderna" (1995:215).

Em seguida, pondera:

> "Talvez as sociedades pós-modernas não estejam mais do que se auto-propiciando ou resgatando aquilo que foi sempre a naturalidade de uma existência carnavalizada cíclica e temporária nas sociedades (...)" (1995:217)

Nesse sentido, é importante observar que Marshall Berman[20] vê o modernismo também como um período caótico e fragmentado no qual "ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição"; essa colocação tem relação direta com a visão de Karl Marx sobre a vida moderna, "radicalmente contraditória na sua base" (1986:13-19).

Berman considera que o pós-modernismo, ou *modernismo pop* (no qual o ideal artístico era "abrir-se à imensa variedade e riqueza de coisas, materiais e ideais, que o

[20] Na obra *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade.*

unesp

mundo moderno inesgotavelmente oferece") "nunca desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse esclarecer até que ponto devia caminhar essa abertura para o mundo moderno e até que ponto o artista moderno tem a obrigação de denunciar os limites dos poderes desse mundo.". Ele afirma, finalmente, que o pós-modernismo é uma mistificação "que se esforça para cultivar a ignorância da história e da cultura modernas (...)".(1986:31-32).

Toda essa reflexão fez-se necessária para a definição de pressupostos teóricos com o objetivo de poder analisar, posteriormente, a ocorrência de identificações internas semelhantes às apontadas acima em diversos grupos de capoeira: tais núcleos apresentam, entre outros fatores, comportamentos que podem se caracterizar como típicos do neo-tribalismo definido por Michel Maffesoli. Ainda, é importante observar que muitos desses grupos parecem se posicionar de forma distinta dos grupos formados em academias de ginástica com relação aos espaços físicos ocupados ocorrendo, possivelmente, o que poderia ser identificado como formação de "pedaços". É fundamental esclarecer que grupos de capoeira sempre "pertenceram", historicamente, a algum lugar; porém, faz-se necessário observar até que ponto esses grupos enraizados na cidade de São Paulo podem ser considerados instrumentos políticos de seus participantes, como historicamente o foram grupos antigos.

unesp

I.2 – Memória e tradição

No dia-a-dia da grande metrópole descrita anteriormente, é difícil imaginar o exercício da memória fazendo parte do cotidiano das relações pessoais, principalmente no âmbito familiar.

O conceito de memória foi buscado em Maurice Halbwachs que, em suas reflexões, contrapõe basicamente "memória individual" e "memória coletiva". A memória individual se dá apenas no sentido de que o indivíduo percebe o meio de uma forma única mesmo que, para isso, tenha que se valer de mecanismos que não são pessoais, mas sim emprestados do meio, como as palavras e as idéias: essa "memória" acontece estritamente dentro da pessoa que lembra. Em contrapartida, Halbwachs conceitua memória coletiva como aquela que se forma no exterior do indivíduo, criando uma grande diferenciação entre elas. Justificando o conceito de memória coletiva, ele afirma que:

> "O homem nunca está inteiramente só, posto que seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade" (1950:36-37).

O autor afirma que, considerando a existência das duas formas de memória, o indivíduo participaria de ambas adotando, muitas vezes, atitudes distintas – e mesmo contrarias - com relação a acontecimentos lembrados.

unesp

Na obra *Memória Coletiva*, Halbwachs aponta uma série de aspectos das diferenças básicas entre essas duas memórias (p. 55), podendo-se, a partir daí, estabelecer um quadro de oposição entre elas, que apareceria de tal forma:

Memória individual		Memória coletiva
Memória pessoal		Memória social
Memória autobiográfica	x	Memória histórica
Memória interna		Memória exterior

É importante observar que os estudos de Halbwachs surgiram numa época *dominada pela reflexão sobre a memória e a lembrança*, na qual o conceito "tempo" também mudou, não sendo mais uma categoria fixa[21]. Ainda, essa época também é marcada pelo florescimento das Ciências Humanas.

A memória social, da qual a tradição oral é um importante constituinte, faz com que o passado sobreviva até o presente, recriando-o de forma a fazer parte do cotidiano de quem lembra:

> "Lembrar é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho (...) a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual." (Bosi, 1999:55)

[21] Jean Duvignaud, no prefácio da 2ª edição de *A Memória Coletiva*, aponta essa mudança de paradigma como conseqüência da Revolução eisteniana, na qual *o tempo não é mais o meio privilegiado e estável onde se desdobram todos os fenômenos humanos, comparável àquilo que era a luz para os físicos de outrora* (Halbwachs, 1990:13)

unesp

É importante salientar que esse cotidiano é entendido como coletivo, remetendo novamente a Halbwachs quando salienta que o homem nunca está sozinho e sim inserido num contexto social. Nesse caso, a linguagem funciona como o instrumento socializador da memória, posto que as convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro mais elementar e estável da memória coletiva (Bosi, 1999:43-70).

Entretanto, é preciso levar em conta que no cotidiano atual o hábito de contar histórias tende a não ser mais usual, ainda que perdure em muitas relações familiares, provavelmente porque o costume de trocar experiências não é mais tão presente no cotidiano das pessoas, e percebe-se uma crescente substituição da sabedoria pela opinião, e a arte de narrar decai com o "triunfo' da informação. Em outras palavras, a narração, uma das formas pela qual uma determinada experiência pessoal é passada aos outros, bate de frente com a torrente de informações a que a sociedade está sendo confrontada.

Criticando a indústria da informação, Bosi afirma que "a informação só nos interessa enquanto novidade e só tem valor no instante que surge" (1999:87), se esgotando no momento em que ocorre; já a narração se expande por tempo indefinido, criando raízes na alma do ouvinte: ela investe sobre o objeto e o transforma. Continua, afirmando que a saturação provocada pelo excesso de informações sem assimilação provoca uma a-história: "o receptor da comunicação em massa é um ser desmemoriado" (*Idem:* 85-88).

Ocorre que esse processo, característico da atualidade, acaba muitas vezes por minar ensinamentos que são, tradicionalmente transmitidos através da oralidade, ocasionando confrontos entre o que é hoje a memória - "um conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente" - *versus* o que era antes: "Na aurora da civilização grega ela (a memória) era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, *é sua fonte*." (Bosi, 1999:89, grifo

unesp

meu). Nas culturas onde a transmissão oral é privilegiada, a relação entre ouvinte e narrador é baseada no interesse comum de conservar o narrado, que deve ser preservado e reproduzido: narrar é trabalhar a matéria-prima da experiência (*Idem,*89-91).

Uma questão então surge: qual o lugar que o processo da transmissão oral ocupa na contemporaneidade? Sobre isso, é necessário esclarecer que esse processo não é representativo de uma forma "antiga" de comunicação, não obstante ser anterior à escrita. A atualidade da transmissão oral está no fato dela nunca ter deixado de ser utilizada por todas as sociedades, apesar do "senso comum" ocidental insistir em considerar esse processo "primitivo" negando, de certa forma, uma parcela importante de seu arcabouço cultural.

1.2.1 – Transmissão oral e cultura

O interesse pela oralidade e por comunidades de tradição oral teve seus primórdios no início do século XX revelando-se através de algumas áreas, como a antropologia. Porém, Eric Havelock afirma que foi no ano de 1962 que aconteceu uma verdadeira ruptura com relação ao interesse dos intelectuais pela questão, com o surgimento de quatro obras sobre o tema: *A galáxia de Gutenberg* de McLuhan (1962), *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss (1962), "The consequences of Literacy", artigo de Jack Goody e In Watt, e *Preface to Plato* do próprio Havelock (1963). Em suas palavras, essas publicações "fizeram um anúncio: o de que a oralidade (ou oralismo) deveria ser posta em evidência" (1995:18-19).

Atualmente, são conhecidos inúmeros trabalhos que discorrem sobre o tema, e ainda hoje é através da oralidade que sociedades inteiras transmitem sua herança cultural

unesp

para as novas gerações. Muitas dessas sociedades, e grupos que mantém relações comunitárias, seguem sua trajetória resistindo ao mundo moderno e à expansão dos meios de comunicação de massa, utilizando-se dessa forma de transmissão que, além de eficaz – essas sociedades existem e se comunicam - traz a possibilidade de uma visão diferente sobre a questão da tradição cultural.

Havelock afirma que é possível observar diferenças entre cultura oral e cultura escrita, e que a relação entre elas:

> "(...) tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica – afinal, as sociedades de cultura escrita surgiram de grupos sociais com cultura oral - e outra contemporânea – à medida que buscamos um entendimento mais profundo do que a cultura escrita pode significar para nós, pois é superposta a uma oralidade em que nascemos e que governa as atividades normais da vida cotidiana." (Havelock, 1995:18).

Essa relação entre as duas culturas muitas vezes se torna uma "equação entre oralidade e cultura escrita", como é percebido nos "três Evangelhos Sinóticos", que combinam elementos de memorização oral e "material destinado pela cultura escrita a leitores que, não obstante, ouviam-no lido em voz alta" (*Idem, ibidem*).

Por outro lado, a existência dessa diferenciação entre as duas formas de transmissão não define, necessariamente, condições de superioridade de uma sobre a outra, sendo equivocado afirmar que a forma de comunicação utilizada pelas sociedades de cultura escrita é mais desenvolvida, ou mais eficaz, que a das sociedades orais; é uma forma diferente, que acarreta diferentes mecanismos e condições de percepção. Sobre essa questão, Paul Zunthor em sua obra *A Letra e a Voz* "desfaz os mal-entendidos dos discursos 'eruditos' em relação às chamadas 'culturas populares' ", afirmando: "Pelo que

unesp

concerne à poesia, a escrita parece moderna; a voz, antiga. Mas a voz 'moderniza-se pouco a pouco: ela atestará um dia, em plena 'sociedade do ter' a permanência de uma 'sociedade do ser' ". (*Apud* Bueno, 1999:41).

A forma oral de transmissão de cultura, que está na base de toda sociedade, é a forma natural de comunicação:

> "O ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte. Isto é tão válido para nós quanto foi há sete mil anos. A cultura escrita, em qualquer estágio do seu desenvolvimento e em termos de tempo evolutivo, é mera 'presunção', um exercício artificial, um produto da cultura, não da natureza, imposto ao homem atual." (Havelock, 1995:27).

Pode-se observar também os ecos da oralidade na cultura grega, através de diversos estudos, entre os quais o de Milman Parry, que demonstraram que as obras *Ilíada* e *Odisséia* são exemplos de composição oral[22]. Foi utilizando-se desse tipo de comunicação que a sociedade grega tornou-se a grande referência cultural das sociedades do ocidente, pois como demonstrou Rhys Carpenter, o alfabeto grego não pode ter sido inventado antes da última metade do séc. VIII a.C. Além disso, "durante os séculos imediatamente precedentes, esta cultura foi de todo não-letrada. Todavia, era uma cultura, uma civilização (...) apoiando-se em formas próprias de registro lingüístico, formas orais." (Havelock, 1994:98).

---

[22] Parry publicou seu trabalho em 1928 onde colocou, além das questões acima, que o autor – Homero – era bardo não-letrado, utilizando-se da memória para compor e recitar seus versos. Além disso, o autor não seria uma única pessoa, mas sim "autores", que contribuíram para finalizar o que hoje conhecemos como *Ilíada* e *Odisséia*. Eric Havelock, *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1994, p. 89.

unesp

I.2.2 - Uma consciência "diferenciada"

Diversos estudos apontam para a identificação de um certo tipo de consciência particular nesses grupos nos quais a tradição oral é privilegiada: essa consciência "diferenciada" seria criada pela oralidade ou se expressaria por meio dela.

Quando se trata de observar as diferenças entre o "pensar" das culturas orais e das culturas escritas, o senso comum leva a crer que o "pensamento ocidental" é mais "desenvolvido" do que o das culturas orais. Esse fato, porém, não se prova; o que se percebe como diferença entre as duas culturas é a questão da contextualização – nas culturas orais - e descontextualização – nas culturas escritas, embora essa observação seja verdadeira apenas em modelos ideais, o que não é o caso pois nenhuma cultura é unicamente escrita e a contextualização do pensamento é uma prática humana que tem seus inícios no período infantil.

A descontextualização, apontada como característica das culturas letradas, é "o manuseio da informação de forma a desmembrá-la ou colocá-la em segundo plano" (Denny, 1995:75-82). Ela acontece nessas sociedades também porque, além delas se valerem da forma escrita de transmissão de cultura, são sociedades humanas que vão além de "um limite em que todos os membros compartilham um patrimônio comum de informações" (*Idem, ibidem*).

O pensamento das culturas orais, por outro lado, é integrativo e contextualizante, e diversos estudos enfatizam essa condição como de extrema importância para o aspecto da organização social dessa cultura. Esse pensamento integrativo – chamado de *baixa diferenciação* – é fundamental para o fortalecimento da coesão social nessas sociedades.

Essas diferenças acontecem também com relação à fixação de uma informação: nas comunidades de tradição oral, essa é colocada de forma a localizá-la em uma situação

unesp

pertinente. Já na cultura escrita, a informação é contida em si mesma; desta forma, nas sociedades que utilizam a escrita, percebe-se a ocorrência de uma "individualização" do pensamento, que se reflete na cultura que é produzida pelos grupos que partilham dessa tradição como forma principal de transmissão e comunicação.

I.2.3 - Memória e palavra

Retomando, especificamente, a questão que diz respeito ao processo de transmissão oral, foi observado que diversos autores consultados (como Denny, Havelock e Zunthor) são unânimes ao afirmarem que a palavra-chave para que esse processo ocorra é "memorização". Com relação a essa afirmação, já na sociedade grega era possível observar a importância da memorização sobre a improvisação, conferida na forma como os gregos colocavam Mnemosyne, que representava a memória, em sua hierarquia divina. Essa divindade tinha a função de fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lançando uma ponte entre o mundo dos vivos e o além. Sua evocação tinha o significado de fazer voltar a luz de algo que se foi (Bosi, 1999:89).

A transmissão de cultura dos povos orais se dá, basicamente, pelo exercício da memória; para tanto, a forma de transmissão deve se utilizar de alguns mecanismos específicos, como a rítmica, e servir-se da forma narrativa utilizando regras específicas para a formulação do enunciado, de forma que esse seja preservado.

Toda uma forma específica de comunicação é desenvolvida para que isso aconteça e a língua – o idioma falado por essa sociedade – é o veículo para que esse processo ocorra, pois ela mantém um vocabulário que, "num nível inconsciente, incorpora uma boa quantidade de informação e orientação normativa aplicadas à conduta

unesp

do grupo que a usa" (Havelock, 1994:107). Esse código cultural deve ser disposto de forma rítmica, na qual as palavras tenham correspondência do ponto de vista acústico, chegando ao que Havelock chamou de *discurso poetizado*:

> "A poesia (...) é um instrumento sério – o único disponível – para armazenar, preservar e transmitir a informação cultural considerada importante o bastante para exigir separação do enunciado coloquial. Portanto, a composição poética formou, por assim dizer, um enclave erigido no seio do coloquial de uma cultura não-letrada, e dotou-a de sua memória cultural." (1994:110)

Cabe ainda dizer que, além desses elementos, o mecanismo da repetição na memorização se faz também necessário como ferramenta de fixação da transmissão oral; porém, ela também se vale de um outro mecanismo: a variação, "para que se garanta que a atenção não seja desviada" (Denny, 1995:96).. A união desses mecanismos privilegia o aspecto criativo dessa transmissão, pois são "usadas novas combinações de elementos familiares, enquanto a noção de originalidade proposta pela cultura escrita implica em novas informações" (*Idem, ibidem*).

Todos esses elementos – discurso poético, repetição para memorização e variação na repetição - fazem com que as manifestações culturais das sociedades orais se apresentem às sociedades de cultura escrita como um novo e rico universo, fruto dessa consciência *diferenciada*.

Porém, existem muitas manifestações tradicionais da nossa cultura que têm origem na oralidade. O *dito*, por exemplo, é destacado por Havelock como "a forma elementar do discurso oral preservado" (1994:111), pois é portador de uma informação diretiva armazenada em um repertório lingüístico para repetição, para reutilização - os esquemas rítmicos e a musicalidade do *dito* contribuem para a memorização do

unesp

enunciado e, portanto, para o seu valor de sobrevivência. Como exemplo disso, ele cita o *Livro dos Provérbios,* do Antigo Testamento.

Outras formas oriundas do repertório oral são a parábola, a fábula, a encantação ritual e a cantiga de ninar. Porém, é na epopéia que se dá a "tentativa grandiosa de armazenamento oral de informação para reutilização" (*Idem*:113). Por isso, a epopéia é apontada como forma máxima de transmissão oral, passada através de gerações.

Essas questões apontam para uma mesma direção, citada anteriormente: a tradição oral é uma forma distinta de transmissão da cultura, uma outra forma de um *viver* cultural, das comunidades que dela se valem. Com sua sabedoria particular, modos específicos de observação, significação e transmissão, são produzidos através dela pensamentos, reflexões, conclusões, tanto quanto nas sociedades que se valem da cultura escrita, de forma que aqueles que "favorecem a contextualização são tão bons pensadores quanto nós" (Denny, 1995: 94).

I.2.4 - Aspectos sobre a transmissão oral nas culturas africanas

Outra questão de grande importância a ser observada em diversas culturas orais é a relativa à palavra. Em língua bantu, por exemplo, a palavra *beleza* significa também *bondade*, *veracidade* e *perfeição*. Ou seja, a categoria estética – o belo – está ligada a uma categoria moral – o bem – e a uma categoria lógica – o verdadeiro. (Melo Silva, s/d:5) Isso ocorre porque a própria língua traz em si diversas categorias (morais, estéticas, sagradas etc.), e a palavra se incumbe de unir e transformar essas categorias.

Nessas sociedades orais, a ligação entre o homem e a palavra é mais forte do que nas sociedades de cultura escrita: nelas, o homem é a palavra, "e a própria coesão da

unesp

sociedade repousa no valor e respeito pela palavra" (Hampaté Bâ, 1982:182). Desta forma, unindo Memória e Palavra, tem-se a questão da fidedignidade do enunciado a ser transmitido. Tratando-se de algumas culturas africanas, o autor observa essa problemática da seguinte forma:

> "O problema se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem." (Hampaté Bâ, 1982:181-182)

Retomando a questão da oralidade, ocorre que esta é parte integrante e de grande importância na transmissão de elementos culturais de diversas comunidades e manifestações culturais de tradição afro-descendente. No caso específico deste estudo, a capoeira, encontramos o depoimento de um mestre que explica:

> "No nosso caso, que é a capoeira, uma das maneiras de fixar na memória os movimentos e as seqüências é a repetição e com isso melhoramos a movimentação e a técnica. A observação também é muito importante, como ouvir e extrair o máximo de conhecimento do seu mestre. Agindo assim você será um bom aluno." (Andrade, 2001:18)

unesp



II

CAPOEIRA

Manifestação Brasileira

Ilustração: Johann Moritz Rugendas & Deroi (del.) e Thierry Frères (lith.). *Jogar capoera ou danse de la guerre*. 1835. Litografia. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 478.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

II.1 – Brasil, berço de uma nova tradição

Os primeiros escritos sobre a capoeira indicam que ela surgiu no Brasil entre o século XVIII e o século XIX (Barbosa, 1988:69). Vários pintores, como Rugendas e Debret, retrataram com fidelidade costumes brasileiros da época, ilustrando também facetas da vida da população negra escrava. Através da percepção desses retratistas é possível observar grupos de escravos que se reuniam para jogar capoeira e, mais do que isso, alguns dos seus mecanismos internos, como o posicionamento das pessoas em roda e a presença de instrumentos musicais, tocados pelos próprios escravos. Quadros como "Jogar capoera ou danse de la guerre", Rugendas - 1835, e "Tanzende Neger", Harro-Harring - 1840, são valiosas referências de como se jogava capoeira naquela época.

Não obstante o fato de se revelar publicamente nesse período, a capoeira foi gestada desde a época da colonização, com a chegada dos primeiros negros para o trabalho forçado nas plantações. Estes, ao se depararem com uma nova realidade, criaram mecanismos de afirmação da própria cultura, rituais que transmitissem e reproduzissem seus novos valores[23], surgidos do encontro dos diferentes povos que aqui aportaram. Nesse cenário se deu a combinação entre as diversas tradições africanas, e o contato destas com as demais resultou em novas formas de expressão deste povo.

Ainda, assim como na Idade Média, os rituais não-oficiais – aqueles que não estão ligados ao estado nem a cultos religiosos organizados - podem oferecer uma nova e revolucionária visão de mundo e das relações sociais. Mikhail Bakhtin afirma que, ao contrário da festividade oficial, que tende a consagrar a ordem social presente (caracterizada, entre outros fatores, pelas "hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes.") (1987:8), o ritual popular possibilita a existência de novas

[23] Sobre a função do ritual na sociedade, ver também Roberto DaMatta *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1990, p. 26.

unesp

redes de relacionamento não-oficiais dentro da comunidade, "uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente" (*Idem*). Em outras palavras, o ritual tem o poder de inverter – e essa possibilidade da inversão de papéis pode recriar a concepção de mundo dos participantes desse rito.

A capoeira surgiu, pois, como uma necessidade de expressão e recriação social dos escravos e, como forma de resistência cultural, ela era escondida da sociedade branca sob o formato de uma dança (ou jogo) praticada, em seus primórdios, exclusivamente pela população negra:

> "A capoeira se originou nas senzalas brasileiras (...) foi desenvolvida por angolanos no Brasil, nas plantações da Bahia durante os séculos 18 e 19 como um treino para uma possível guerrilha. Eles se reuniam nas plantações, freqüentemente à noite, para praticar várias posições e técnicas de ataque e defesa, usualmente sem armas mas às vezes com facas: o que veio a ser chamado de "golpe" na terminologia da capoeira." (Kubik, 1979:27-28).[24]

Confirmando a origem brasileira da capoeira e criticando Câmara Cascudo que defendia a existência da capoeira em Angola, o pesquisador Waldeloir Rego acredita que "tudo leva a crer que (a capoeira) seja uma invenção dos africanos no Brasil, desenvolvida por seus descendentes afro-brasileiros" (1968:31), já que não se tem notícia dessa manifestação senão neste país. Ainda, afirma que sua tese "é a de que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma séria de golpes e toques comuns a todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com o seu

[24] "Capoeira originated in Brazil in the senzalas (...) was developed by Angolans in Brazil on the plantations of Bahia during the 18th and 19th centuries as a training for possible guerilla warfare. They assembled on the plantations, often in the night, to practice various positions and techniques of attack and defence, usually without arms, but sometimes with knives: what was later to be called golpes in Capoeira terminology.

unesp

aperfeiçoamento, modificaram-na (...) associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muitos deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira." (*Idem*:35).

Corroborando a tese de Rego, Mestre Brasília (Antônio Cardoso Andrade), entre diversos depoimentos, conta que "(...) em 1994, uma bailarina francesa, Germaine Acogny, se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo. Ela assistiu ao meu espetáculo Ginga Original e após a apresentação comentou que tinha pesquisado quase todos os tipos de danças na África e nunca tinha visto algo semelhante à capoeira" (2001:14).

II.1.1 –Questões e etimologia: Bahia X Rio de Janeiro

Como muitas manifestações tradicionais populares, a capoeira é encontrada em todo o território nacional, sendo praticada por brasileiros de diferentes origens culturais, fruto de ascendências diferenciadas, como já foi dito no capítulo inicial. Nesse conjunto de manifestações, é percebida a existência de um senso comum afirmando que a origem da capoeira no Brasil se deu na Bahia; porém, torna-se importante para essa pesquisa salientar que existe controvérsia sobre essa questão.

Existem também diversas referências sobre a origem carioca da capoeira e, entre elas, encontram-se na obra *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* de Antônio Joaquim Macedo Soares, versões possíveis para o significado de Capoeira. Uma delas vem confirmar esta afirmação:

unesp

> "A capoeira, instituição genuinamente carioca, nasceu de uma forma original. Os escravos, impiedosamente tratados por seus senhores, fugiam para as montanhas, em cujas fraldas formavam núcleos poderosos que denominavam quilombos" (Soares *apud* Líbano Soares, 1999:20).

A pesquisadora Letícia Vidor de Sousa Reis desenvolveu um amplo trabalho onde afirma que a capoeira carioca foi apagada da memória da capoeira brasileira e que, na realidade, esta somente mudará seu eixo hegemônico da cidade do Rio de Janeiro para Salvador na década de 30 (Reis, 1997:19-20). Para embasar tal afirmação ela se vale do conceito de *invenção da tradição*, descrito anteriormente. Reis afirma que é muito provável que essa questão tenha a ver com uma forma de controle da população negra baiana por parte das elites políticas da época: ao privilegiar, normatizar e exaltar a capoeira desse estado, teria sido imposta uma falsa ordem, "ensinando" uma nova forma "organizada" de se jogar capoeira e, principalmente, uma nova forma de "ser" um capoeira. Corroborando esse processo surgiu, paralelamente, um discurso de dignificação do trabalho - principalmente via discurso católico que, unido a interesses de "implemento da racionalização do trabalho para o aumento da produtividade" (1997:187-108), visava modificar radicalmente o comportamento "malandro" identificado com os praticantes de capoeira na época, que eram, em sua maioria, negros[25].

Ao mesmo tempo, o embotamento da memória da capoeira carioca seria também, por sua vez, uma forma de controle sobre os negros do Rio de Janeiro pois "por trás deste desprestígio da capoeira do Rio de Janeiro, está a desqualificação do negro carioca, identificado com a figura do malandro, avesso ao trabalho disciplinado." (Reis:1997:105)[26]. Buscando enfatizar essa questão e ilustrando esse momento de transformação da capoeira, vale citar mais uma vez Hobsbawn, que afirma:

---

[25] Para um maior esclarecimento da utilização do termo "malandro" ver Salvadori, 1990.

[26] *Idem.*

unesp

"(...) tradições inventadas são sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra forma poderiam não ser detectados nem localizados no tempo. Elas são indícios." (1984:20)

Reis afirma que, para entender os motivos que "levaram ao processo de invenção de tradição" é necessário compreender as motivações de brancos e negros; ela vê, por um lado, essa "invenção" como "um certo tipo de exercício positivo do poder das autoridades do Estado Novo", elegendo a capoeira de Bimba a "mais pura"[27]. Continua, afirmando que, por outro lado, essa foi uma forma de se criar a "impureza" das outras capoeiras. Com relação às comunidades negras, ela coloca que "essa eleição da capoeira baiana como 'a mais tradicional' também é resultado de uma disputa política aguerrida pela hegemonia da 'pureza' da tradição negra do país, travada principalmente entre alguns segmentos sociais das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro." (1997:106).

Controvérsia também é encontrada na questão da raiz angolana da capoeira. Acredita-se que ela tenha nascido entre os primeiros escravos vindos para o Brasil, que seriam angolanos em sua maioria. Diversos pesquisadores discorrem sobre a questão; porém, provavelmente por causa da ordem de Rui Barbosa de queimar os documentos relativos à escravidão no Brasil, em dezembro de 1890, não foi encontrado nenhum trabalho que afirme categoricamente essa origem[28]. Entretanto, essa possibilidade é considerada pela maioria dos autores como legítima e, entre eles, Gehard Kubik cita o trabalho de Waldeloir Rego, afirmando:

---

[27] "(...) a escola de capoeira de mestre Bimba (...) foi a primeira no país a ser legalizada e há um incentivo às exibições públicas de capoeiristas baianos" (Reis, 1997:105).

[28] "Mau serviço prestado", *Jornada do capoeira*, ano IV, n.º 10, São Paulo, pp. 9-10.

unesp

"Os capoeiristas são conscientes da conexão com Angola. Há muitas palavras angolanas nas canções publicadas, por exemplo, por Waldeloir Rego reconhecíveis por aqueles que falam uma língua angolana. Há referências a Angola na denominação dos toques (...)." (1979:27).[29]

Com relação à etimologia da palavra *capoeira*, Kubik pondera que, apesar da origem etimológica do nome não ser elucidada, é legítima a possibilidade de que o termo seja angolano; nesse caso, é necessário escrever a palavra na ortografia bantu: *kapwera*, termo Umbundu (Mbundu) nas regiões bantu, e que significa bater palmas. Quando usado como adjetivo, tem o sentido de "vibrante" ou "inesperado" (Kubik, 1979:29 *apud* Barbosa, 1988:73). O autor observa, ainda, que a palavra *capoeira* pode ser um código utilizado pelos escravos angolanos e seus descendentes que permanece secreto há um longo tempo (Kubik, 1979:29).

Guilherme dos Santos Barbosa também considera essa questão como legítima:

"Em Angola *kapwera*, como evento, era uma festividade de povos gregários usada para dar boas-vindas a heróis de guerra e atletas quando de volta à cidade. Nessas ocasiões os guerreiros e atletas executavam movimentos improvisados de corpo (*gingas*) para demonstrar agilidade. Essa informação foi confirmada por Mestre Pastinha (Bahia), Solano Trindade (São Paulo) e Ananias e Waldemar, ambos também da Bahia." (1988:73).[30]

---

[29] "The capoeiristas are conscious of the Angolan connection. There are many Angolan words in the songs published, for instance, by Waldeloir Rego, recognizable by someone who speaks Angolan languages. There are references to Angola in the denomination of the toques (...)"

[30] "In Angola, *kapwera* as event was a gregarious folk festivity used to welcome war heroes and athletes back to the city. On these occasions, the warriors and athletes performed improvised body movements (*gingas*) which demonstrated agility. This information was confirmed by Mestres Pastinha (Bahia), Solano Trindade (São Paulo), and Ananias and Waldemar, both from Bahia as well."

unesp

Contudo, existem inúmeras outras posições com relação à origem do vocábulo *capoeira*. Dentre os diversos autores que tratam da questão, destaca-se o trabalho do já citado pesquisador Waldeloir Rego, no qual é desenvolvido um extenso estudo sobre a etimologia da palavra. Alguns exemplos, entre outros:

> "(...) não está fora de propósito a etimologia de *capoeira* apresentada por Nascentes, tomando como base o nome de uma ave chamada capoeira, justificando a sua proposição no fato do macho, ao menor indício da presença de seu rival, ir de encontro ao mesmo e travar lutas tremendas, lutas estas que foram comparadas com as que simulavam os capoeiras para se divertirem" (1968:33)[31].

Ainda, indica uma também possível origem tupi-guarani para o termo, comentando que "todas as palavras guaranis que começam por *cá*, mato, folha, planta, erva, pau, ao passarem para o português, guardavam a sílaba *cá* sem corrupção.":

> "(...) são quase unânimes os tupinólogos em aceitarem o étimo *caá,* mato, floresta virgem, mais *puêra,* pretérito nominal que quer dizer *o que foi, o que não existe mais,* étimo este proposto em 1880 por Macedo Soares."(1968:21).

Contrapondo-se a essa possível origem, Rego também explica que:

> "ao lado do vocábulo genuinamente brasileiro de origem tupi, há o português, significando dentre outras coisas *cêsto* (sic) *para guardar capões,* já com abonações clássicas, como a que se segue de Fernão Mendes Pinto, onde o vocábulo aparece bem caracterizado: - 'E pondo recado & boa vigia no que convinha, nos deixamos estar esperando pela manham; & ás duas horas despois da meya noite enxergamos ao Orizonte do mar tres cousas pretas rentes com a agoa, & chamamos logo o Capitão q a este tèpo estava no conves deitado encima de hũa capocyra (...).' " (*Idem*, 23)

---

[31] Rego dedica inteiramente o segundo capítulo de seu livro ao estudo etimológico da palavra *capoeira*, desde o seu primeiro registro, no ano de 1712, por Rafael Bluteau, *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, vol. II, p. 129.

unesp

Ainda, é pertinente comentar que o trabalho de campo indicou ser a origem tupi da palavra "capoeira" a mais difundida entre os praticantes de capoeira, tanto regional como angola.

II.1.2 – Oficialização da Capoeira

Durante muito tempo após a libertação dos escravos, a capoeira permaneceu à margem da sociedade, e seus praticantes eram temidos e perseguidos pela polícia e pela população, chegando a ser considerada crime. No Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, está escrito que era proibido "... fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecidos pela denominação capoeiragem..."[32].

Enfatizando ainda esta questão, não se pode deixar de lembrar que na passagem do século XIX para o século XX, o Rio de Janeiro passou por uma política de higienização e moralização, ocasião em que a população negra foi associada, pelas classes dominantes, aos mitos da preguiça e indolência. Um exemplo histórico deste fato é o famoso "Bota Abaixo", que consistiu na derrubada de cortiços localizados em áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro, onde a maioria da população habitante era negra. Este acontecimento se deu no ano de 1904, na gestão do prefeito Pereira Passos (Salvadori, 1990).

A capoeira foi reconhecida oficialmente como esporte somente no ano de 1972, pelo Ministério de Educação e Cultura; porém esse processo se iniciou desde a década de 1930, com o aparecimento de diversas referências à capoeira como o "esporte nacional"

[32] Código penal da República, 11 de outubro de 1890, *apud* C. E. Líbano Soares, *op. cit.* , p. 338.

unesp

por excelência. Essas referências foram surgindo em artigos, jornais e até monografias, escritas por pessoas ligadas aos órgãos oficiais e ao universo acadêmico, ou seja, os representantes do pensamento oficial da época (Reis, 1997:109-110). Esse fato surgiu como uma verdadeira novidade, pois até então a capoeira era considerada uma manifestação ligada ao crime e à desordem.

Esse movimento, que pode ser encarado como um "novo olhar" sobre a capoeira, apresentava uma forma totalmente distinta do jogo lúdico que havia sido criminalizado no século XIX e que era, ainda, praticado pela população, mesmo que já não unicamente negra. Essa proposta se revelou extremamente controladora e pode ser melhor compreendida dentro do contexto social, político e econômico da época se levarmos em conta que:

> "(...) essa capoeira-esporte 'branca e erudita' é representada como um esporte profissional e competitivo, o que faz desaparecer a ambigüidade lúdico-combativa, responsável pela tríplice dimensão de luta, jogo e dança." (Reis, 1997:111).

A oficialização da capoeira como esporte se deu junto com a tentativa de homogeneização nacional desse novo esporte, que consistiu na formulação de regras fixas e unificação dos golpes e sistema de graduação dos alunos, com base nas cores da bandeira brasileira (*Idem*, 1997:155).

Desse processo de encaminhamento em direção à elitização e marcialização da capoeira, com o objetivo de criar um "esporte nacional" destituído de etnicidade, surgiu uma oposição da "capoeira-esporte" *versus* "capoeira-folclore" (*Idem*:170), que pode ser observada na atualidade, ainda que em parte modificada: é clara a oposição atual entre a capoeira angola e regional mas os desdobramentos dessa questão, ao contrário do que

unesp

aparenta, se revelam extremamente complexos no decorrer da pesquisa, como será tratado posteriormente.

II.2 – Pastinha e Bimba: conflito entre tradições

Em 1930, surgiu na Bahia uma nova forma de jogar capoeira, chamada por seu criador, mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), de *Capoeira Regional.* Tratou-se, na realidade, de uma adição de elementos estranhos aos presentes na capoeira tradicional, que passaria a ser conhecida posteriormente como *Capoeira Angola.*

Mestre Bimba foi o primeiro mestre do Brasil a abrir legalmente uma escola de capoeira, de nome "Centro de Cultura Física e Capoeira Regional", com registro oficial expedido pela Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública da Bahia, datado do dia nove de julho de 1937 (Reis:1997:109).

Ao ser questionado pelo pesquisador Waldeloir Rego sobre o motivo de sua invenção, mestre Bimba afirmou que achava a capoeira angola "muito fraca como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal". Acrescentou, então, à capoeira tradicional, golpes de batuque, maculêlê, de folguedos, bem como golpes de luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e savata, num total de 52 golpes, onde os oponentes podem se tocar *(golpes ligados),* lutando com mais intensidade (Rego, 1968:32-33).

A criação de uma nova forma de jogar capoeira gerou uma grande oposição entre Mestre Bimba e Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha), que se tornou o grande defensor da capoeira tradicional. Contrapondo-se à capoeira regional, Pastinha fundou sua academia, o "Centro Esportivo de Capoeira Angola" no Pelourinho, Salvador, quatro anos após Bimba fundar sua academia, tornando-se a fonte de referência da capoeira angola até hoje.

A capoeira para Pastinha, ao contrário da Regional, tinha um significado tradicional e místico, não se tratando apenas de um esporte, mas de uma filosofia de vida:

unesp

"A capoeira exige um certo misticismo, lealdade com os companheiros de jogo e obediência absoluta às regras que o presidem. Acreditamos que estas recomendações sintetizam os fundamentos da Capoeira Angola"[33]

Pesquisas consultadas indicam que, provavelmente, o termo "angola" é anterior a Pastinha; porém, foi nessa época ele se popularizou para diferenciar a capoeira Regional da chamada capoeira "pura" (Reis, 1997:141). Tradicional ou não, o fato é que a expressão "Capoeira Angola" passou a designar a capoeira tradicional, livre de elementos pertencentes a outras lutas.

Reis afirma, também, que Pastinha tentou "reafricanizar" a capoeira, "criando um mito de origem para a mesma que a ligaria a uma Angola 'mítica' " (1997:142). Ele afirmava que a capoeira havia sido trazida para o Brasil pelos escravos angolanos, desenvolvendo sua prática na Bahia. Em Angola, a capoeira se chamaria "dança da zebra", ou *N'golo*, um ritual de iniciação feminina no qual os homens lutavam como zebras, para escolherem suas mulheres. Para ele, muitos toques de berimbau também seriam "legítimos e originários da África": *São Bento Pequeno*, *São Bento Grande*, *Santa Maria*, *Angola*, *Cavalaria*, *Panha laranja no chão tico tico* e *Essa cobra me morde senhor São Bento* (*Idem*). Sobre esta questão da reafricanização da capoeira, Reis afirma que Câmara Cascudo faz, de forma superficial, uma relação entre a dança angola *N'golo* com a capoeira, porém "a idéia de vincular a origem da capoeira brasileira àquela dança angolana – criando assim um mito de origem africano para a mesma – foi rapidamente apropriada por aqueles capoeiristas interessados em reafirmar a 'tradição' africana da luta" *(Idem, N.R.)*.

---

[33] Seleção de manuscritos de Mestre Pastinha, Revista *Praticando Capoeira Especial - edição comemorativa: Pastinha, uma vida pela capoeira*, ano 1, n. 02, São Paulo, D+T, 2000.

unesp

Confirmando a particularidade de cada forma de jogar, Guilherme dos Santos Barbosa afirma que uma das diferenças básicas entre capoeira angola e capoeira regional está no andamento; enquanto a capoeira angola é lenta, permitindo aos seus jogadores que estudem instintivamente os seus movimentos, na capoeira regional tudo ocorre mais rápida e agressivamente (1988:80).

Outra diferença marcante está no que Reis aponta como "uma oposição principal e complementar" da capoeira: "a constante permutação do alto pelo baixo", explicando que "os capoeiristas reconhecem dois estilos de jogo: *Regional*, que é pelo alto e *Angola*, pelo chão" (1997:212), como se observa no esquema formulado por ela (*Idem*:232) [34]:

CAPOEIRA ANGOLA	CAPOEIRA REGIONAL
Jogo mais pelo chão	Jogo mais pelo alto
Corpos não se tocam	Corpos se tocam
Ginga baixa	Ginga alta
Ginga mais dançada	Ginga menos dançada
Jogo mais na defesa	Jogo mais no ataque
Ênfase no lúdico	Ênfase na competição
Jogo mais lento	Jogo mais rápido
Maior teatralidade	Menor teatralidade

Dentre os vários pesquisadores que tratam do assunto, Édison Carneiro afirma - ao se referir aos locais onde os "moleques da sinhá" (capoeiras) se exercitam - que a capoeira "popular, folclórica, legado de Angola, pouco, quase nada tem a ver com a escola de Bimba." (1975:14). Também Alejandro Frigerio acredita que com mestre Bimba a capoeira "deixa de ser brincadeira, vadiação, para ser uma luta propriamente

[34] Para um aprofundamento da questão, ver Reis, *op. cit.* pp 209-241.

unesp

dita" pois "a capoeira de bimba elimina ou reduz a ênfase nos efeitos cerimoniais, rituais e lúdicos da Capoeira Angola" (1989:89-90).

Já Waldeloir Rego, criticando trabalhos anteriores de Carneiro[35] com a mesma afirmação, pondera que, apesar dos nomes serem usualmente empregados para definir diferentes formas de jogar capoeira, existe apenas um tipo de capoeira, da qual fazem parte os elementos tradicionais representados pela tríade *ginga - toque - golpe*. Prossegue seu pensamento observando que a capoeira sofre modificações naturais a partir da necessidade e criatividade dos mestres que a praticam:

> "A capoeira é uma só, com ginga e determinado número de toques e golpes, que servem de padrão a todos os capoeiras, enriquecidos com criações novas e variações sutis sobre os elementos matrizes, mas que não os descaracterizam e interferem na sua integridade" (1968:32).

Rego também expõe, certificando sua afirmação anterior, o resultado de uma enquete entre capoeiras "antigos e modernos", na qual verifica que "quase todos eles possuem (na época) um ou mais golpes ou toques diferentes dos demais, inventados por eles próprios, ou então herdados de seus mestres ou de outros capoeiras de suas ligações, isso sem falar na interpretação pessoal (...) para ser usado no momento necessário." (*Idem*:33).

Corroborando essas afirmações, o trabalho de campo demonstrou que grande parte dos mestres de capoeira Regional entrevistados também afirma que a capoeira é uma só. No geral, o discurso segue o mesmo caminho: o que mudam são os golpes, regional é mais rápida, angola é mais lenta. Porém, uma das diferenças fundamentais

---

[35] Waldeloir Rego se refere ao livro *Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

entre uma e outra diz respeito à música. Essa afirmação se baseia no trabalho apresentado como dissertação de mestrado por Rosângela Costa Araújo[36], no qual ela afirma que:

> "Sem dúvida alguma, uma das diferenças primordiais entre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional é a preocupação rítmica voltada para a formação da orquestra que orienta a roda de capoeira. (...) Entre os angoleiros, portanto, tocar, cantar, ouvir... constituem ações tão importantes quanto jogar capoeira. Isto confere à roda da Capoeira Angola uma visível solenidade na qual cada uma das partes está revestida de igual importância, ou seja, para estes a grande arte se apresenta na construção harmoniosa do conjunto." (1999:113)

As diferenças na questão musical são históricas e diversos autores (Rego, Andrade, Galm) comentam que os instrumentos da roda de capoeira, originalmente, eram o pandeiro e o berimbau. De acordo com mestre João Grande, foi mestre Pastinha que introduziu os outros instrumentos na roda:

> "Mestre Pastinha adicionou o *reco-reco*, o *agogô* e o *atabaque*. Ele também adicionou castanholas, mas depois de um tempo ele as descartou porque os outros instrumentos eram africanos e as castanholas eram espanholas[37]. O mesmo aconteceu com a *viola*."[38] (Galm *Apud* Grande, 1997:15).

---

[36] Não se pode, porém, deixar de observar que a própria pesquisadora - conhecida como Janja - é contramestre de capoeira angola do grupo *Nzinga*.

[37] É importante notar que mestre Pastinha era filho de pai espanhol.

[38] "Mestre Pastinha added *reco-reco*, *agogô*, and *atabaque*. He also added castanets, but after a while, he took them away because the other instruments were African, and the castanets were Spanish. There was also a *viola* (guitar), but that was taken away as well."

unesp

Sobre a questão da tradição do berimbau na capoeira, Reis, citando Oliveira Pinto, observa que o berimbau pode ter sobrevivido no Brasil por causa de sua integração à capoeira, já que muitos instrumentos de origem africana desapareceram com o tempo. Porém, afirma que a estreita ligação que existe hoje entre um e outro "não parecia ocorrer no século passado quando (...) capoeirava-se geralmente ao som dos atabaques." (1997:201)[39].

Ainda, Rego aponta que a música de capoeira, na escola de mestre Bimba, era introduzida apenas para discípulos mais adiantados em determinadas ocasiões: "Mestre Bimba, por exemplo, não admite o berimbau no começo do aprendizado, isso só acontecendo na terceira fase, a que chama de *seqüência com berimbau*, sem se falar nos discípulos já *formados*, que jogam durante um tempo enorme, usando todos os golpes necessários, sem que se ouça uma nota musical qualquer, partida de um dos instrumentos musicais da capoeira." (*Idem*:58).

Porém, vale ressaltar aqui que uma das principais divergências entre Bimba e Pastinha trata da questão da origem da capoeira, como se pode perceber na afirmação de Bimba sobre Pastinha: "é que ele diz que a capoeira veio de Angola e eu digo que veio da senzala de Cachoeira sendo, portanto, Regional." (Reis,1997:143).

[39] Ela explica que é possível que essa "ênfase na importância do berimbau na capoeira" pode estar vinculada à "invenção de tradição" da capoeira baiana. (*Idem:* 202)

unesp

II.3 – A Música na Capoeira

II.3.1 - Instrumentos Utilizados

É grande o número de instrumentos que fazem parte, tradicionalmente ou não, do jogo da capoeira. Alguns deles:

BERIMBAU

Diversos tipos de berimbau são conhecidos no Brasil, porém, o mais comumente associado ao jogo da capoeira é o berimbau-de-barriga[40]; esse instrumento é formado por um pedaço de madeira flexível tensionado por um arame - que cumpre a função de corda - e uma cabaça amarrada na parte inferior do instrumento que, apoiada na barriga do instrumentista, produz diversos efeitos de ressonância. Fazem parte também do instrumento uma vareta, que percute a corda e uma moeda ou pedaço de metal que, pressionando a corda, modifica a freqüência do som produzido. O berimbau-de-barriga é quase sempre acompanhado da percussão de um caxixi (Idem:19-20):

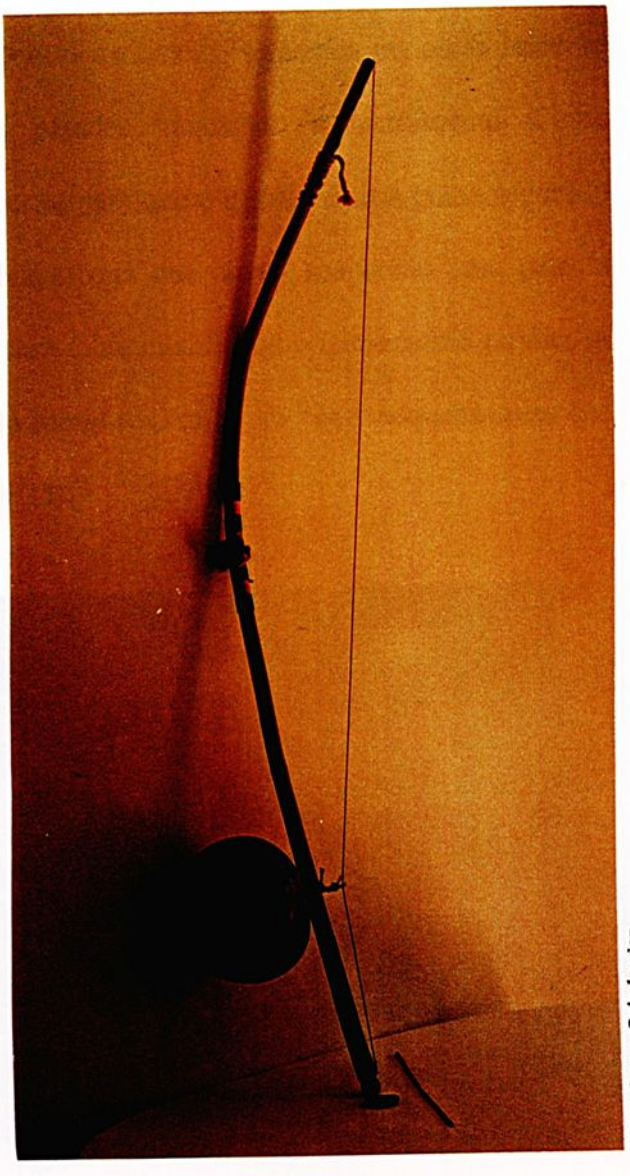


Foto: Laura Sokolowicz

Berimbau-de-barriga

[40] Para uma descrição detalhada do berimbau-de-barriga, ver Eric A. Galm, *The Berimbau de Barriga in the World of Capoeira.* Thesis: Tufts University, 1997.

CAXIXI

O **caxixi** é um idiofone formado por uma pequena cesta de palha trançada em cima de uma base cortada de cabaça. Dentro do caxixi, sementes ou outro material percutem no pedaço de cabaça e nas paredes trançadas do instrumento. Como acabamento, é feita uma alça na parte superior para que o instrumentista possa segurá-lo enquanto toca o berimbau. Gerhard Kubik afirma que *caxixi* soa como uma palavra Bantu, *kashishi*, cujo significado seria o som (shi-shi-shi) que o instrumento produz. A sílaba ka seria um diminutivo e a tradução literal resultaria em "uma pequena coisa que continuamente faz o som shi-shi-shi"(1979:35).

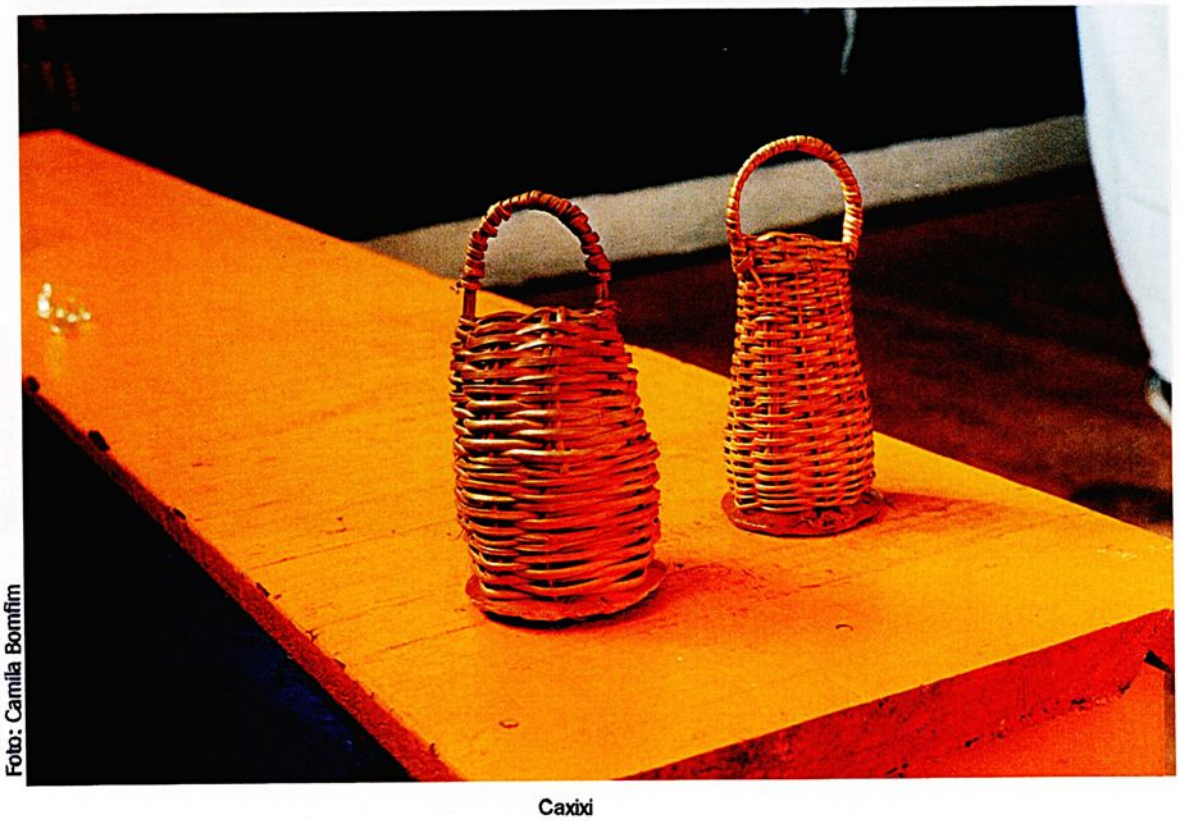


Foto: Camila Bomfim

Caxixi

OUTRAS PERCUSSÕES

Também podem ser utilizados na capoeira outros instrumentos de percussão:

1. **Pandeiro**, constituído de um "aro, com ou sem guizos, sobre o qual se estica uma pele, que se tange batendo-a com a mão" (Ferreira, 1977: 349). Rego afirma que esse instrumento chegou ao Brasil através dos portugueses (1968:80):

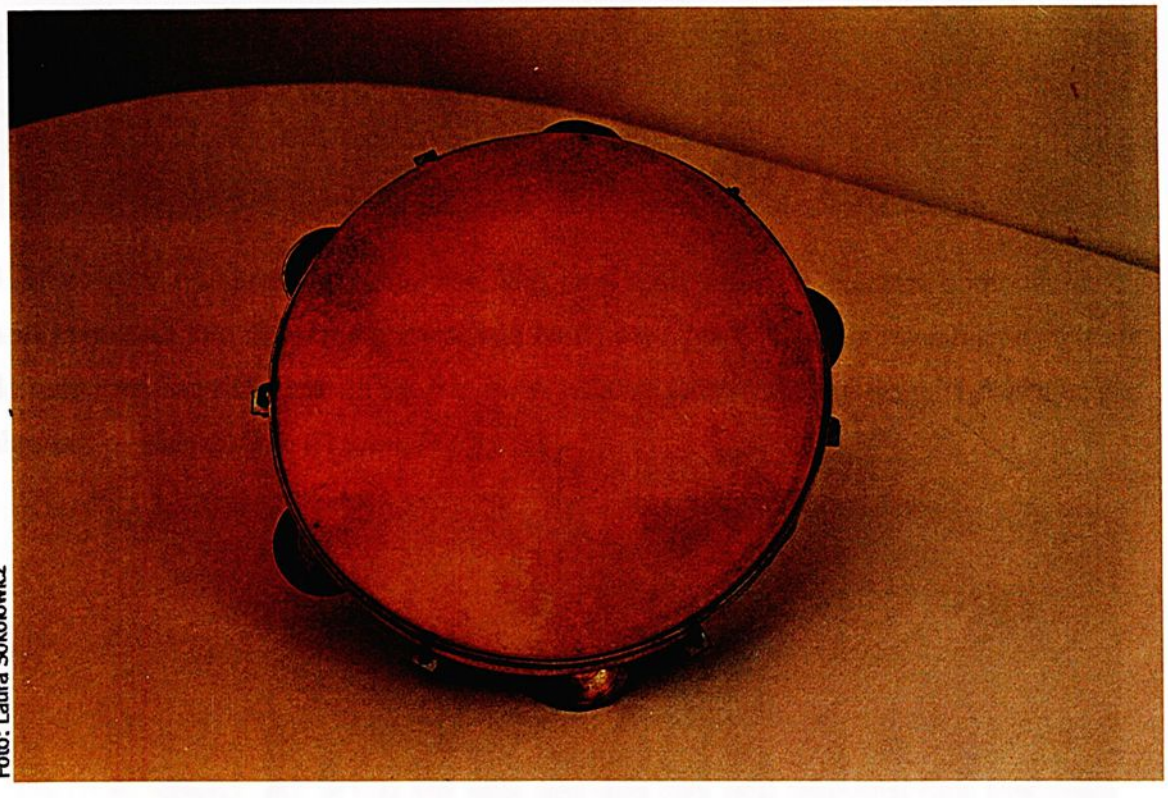


Foto: Laura Sokolowicz

Pandeiro

2. **Agogô**, instrumento formado por duas campanas de ferro, percutido por uma vareta. O termo vem do nagô[41], significando sino (*Idem*:87-88):

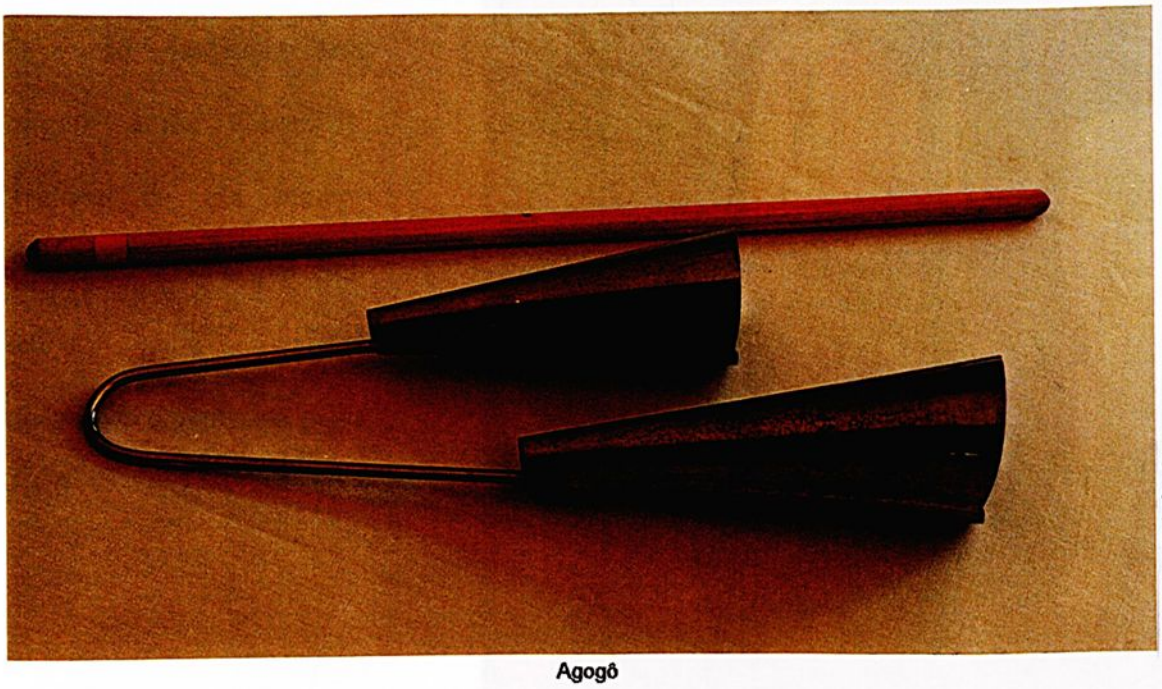
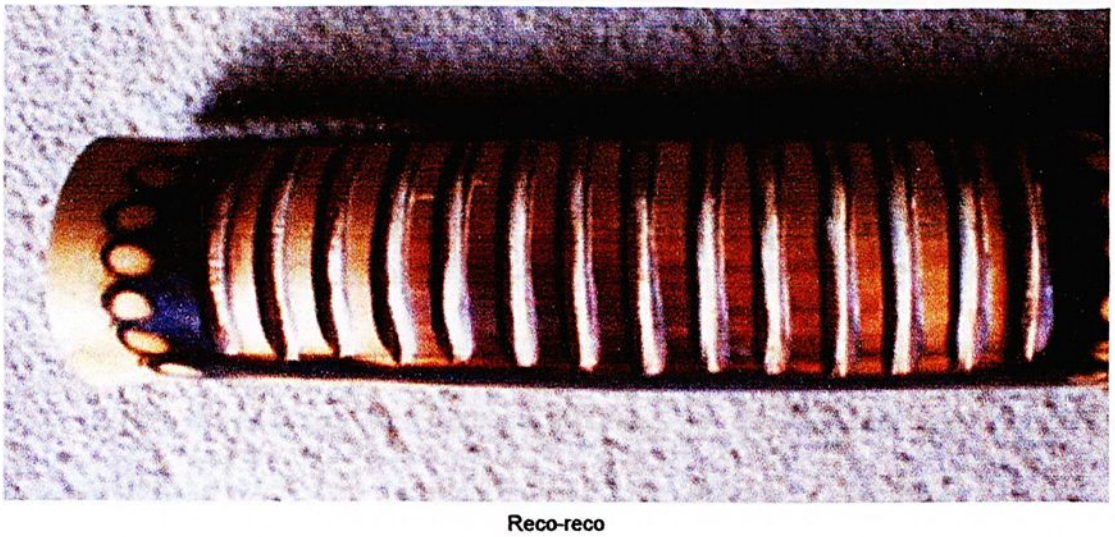


Foto: Laura Sokolowicz

Agogô

3. **Reco-reco** ou Ganzá, instrumento feito com um pedaço de madeira com sulcos, ou uma pequena mola de arame presa a uma base de madeira, por onde se esfrega uma haste de metal em movimentos de vai-e-vem. A palavra ganzá também designa chocalho em algumas regiões do Brasil (*Idem*:77-78):



Reco-reco

[41] Rego afirma que *precisar qual dos povos africanos foi o responsável pela sua vinda para o Brasil é algo difícil*. Porém, afirmando que a maior utilização do agogô se dá em cerimônias afro-brasileiras, cita uma composição em língua nagô na qual o agogô faz a saudação: *Agogo nro go*, que significa "O sino está tocando muito alto".

TAMBORES

O termo **Atabaque** tem origem árabe (*Idem*:83). Trata-se de um tambor afunilado, coberto por uma única pele animal distendida e percutida pelas mãos:



Atabaque

II.3.2 - Os Toques

Toques de capoeira são padrões rítmico-melódicos executados pelo berimbau, que pode contar ou não com a presença de outros instrumentos. O binômio *rítmico-melódico* deve-se ao fato do berimbau executar mais de uma nota, predominantemente duas notas diferentes (Shaffer, 1977:40). As diversas seqüências dessas notas formam os toques, e cada toque tem uma função diferente dentro do jogo da capoeira. Cada mestre utilliza-se de determinados toques, alguns por eles mesmos inventados.

Shaffer relaciona os toques mais encontrados e executados pelos mestres, dividindo-os em:

- Antigos (de autoria desconhecida): São Bento Grande, São Bento Pequeno, Angola, Angolina, Santa Maria, Ave Maria, Amazonas, Benguela, Samba da Capoeira, Jogo de Dentro, Aviso;
- Modernos: Iúna (Mestre Bimba) e Muzenza (Mestre Canjiquinha[42]);
- Outros toques (de origem desconhecida): Samongo, Gege

Já Waldeloir Rego afirma que *muitos são os toques que se poderia chamar de gerais*, comuns a todos os capoeiras. Existem, porém, os toques particulares de cada mestre, ainda que alguns deles sejam os mesmos, com nomes diferentes (1968:58-62).

Rego faz uma listagem dos toques mais usados por mestres baianos na época de sua pesquisa - Bimba, Pastinha, Canjiquinha, Gato[43], Waldemar, Bigodinho, Arnol, e Traíra – e esse trabalho aponta uma constância nos toques Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Cavalaria, Iuna e Benguela (*Idem*: 62)

Sobre a origem dos nomes dos toques ele afirma que:

> "A denominação de alguns toques da capoeira está ligada a determinados povos ou regiões africanas pura e simplesmente pelo nome, ou são toques litúrgicos ou profanos de que a capoeira se valeu, como *Benguela, Angola, Ijexá* e *Gêge* (...)" (*Idem, ibidem)*

Ainda, Rego explica que é possível, através da observação das gravuras e desenhos da época, supor que o acompanhamento musical veio depois - apesar de não ser taxativo o fato de que a capoeira era, inicialmente, composta apenas por *golpes*. (*Idem*:58-59).

---

[42] Washington Bruno da Silva.

[43] José Gabriel Góes.

unesp

II.3.3 – A Roda de Capoeira

Apesar dos diversos registros sobre a presença de instrumentos na capoeira desde seu período de formação, não foi encontrado nenhum trabalho que afirmasse ou constatasse quando, exatamente, os instrumentos musicais passaram a fazer parte do jogo da capoeira, nem como assumiram a forma de um conjunto musical.

O jogo tradicional da capoeira se dá na "roda", um círculo de pessoas que delimitam um espaço onde ela será desenvolvida. Começa com um toque inicial executado pelo berimbau, podendo ser acompanhado ou não de um cantor. Os golpes aparecem como uma sucessão de movimentos de ataque e defesa nos quais os participantes praticamente não se tocam, tornando a *ginga* o movimento mais importante a ser observado e defendido instintivamente pelo oponente, dando ao jogo uma aparência de dança (Carneiro, 1975:5).

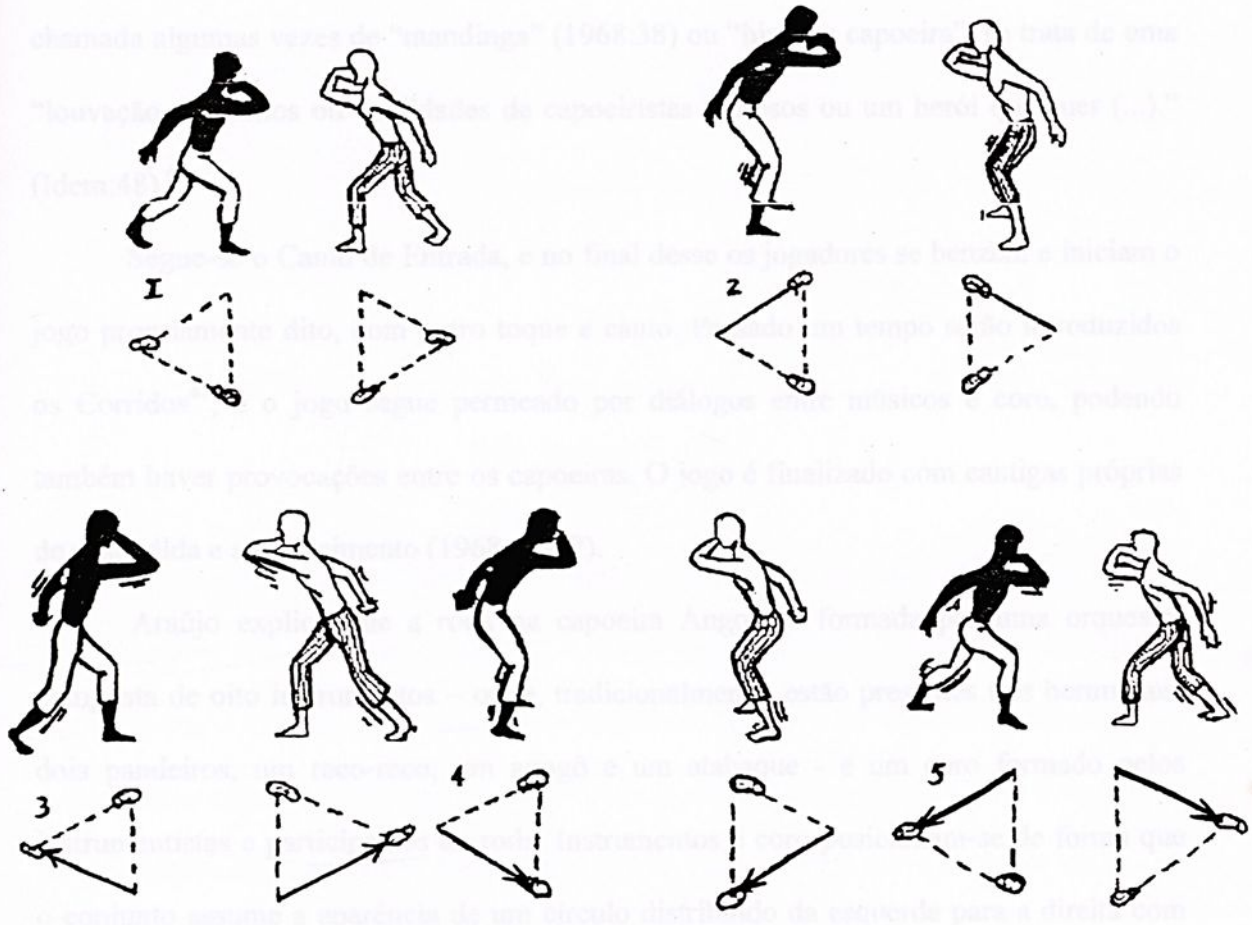
O movimento denominado ginga pode ser entendido, ainda que sem precisão, como "movimento com que o capoeirista procura enganar e desnortear o adversário, tanto para defender-se como para atacar" (Houaiss, 2001:1452). A dificuldade de definição ocorre por se tratar de uma seqüência criativa, a qual cada jogador executa como bem entender. Eric Galm explica que:

> "Na *roda*, dois *capoeiristas* se lançam numa série de movimentos a partir dos quais eles podem se esquivar de cada ataque através de uma variedade de defesas correspondentes. Esses movimentos exibem a essência de uma qualidade fluida e macia que é observada no movimento fundamental da capoeira: a ginga (...). A *ginga* permite aos *capoeiristas* estar simultaneamente em contato em múltiplos planos: lado a lado, frente a frente, um acima e o outro abaixo e vice-versa, permitindo, dessa maneira, uma resposta instantânea à

unesp

ataques surpresa ou ao contrário. Lewis (1992) nota dificuldade de analisar os movimentos da *capoeira* e acredita que "a *ginga* controla o jogo completamente e esse se move do ataque para a defesa e para nenhum ataque e nenhuma defesa (...)."[44]. (Galm, 1997:12).

Basicamente, a ginga acontece de acordo com a seguinte figura[45]:



[44] "Within the roda, two capoeiristas launch into na array of moviments, of which each attack can avert through a variety of corresponding defenses. These moviments exhibit the essence of a smooth flowing quality which is observe in the fundamental capoeira movement: the ginga (...). A ginga allows the capoeirista to simultaneously remain in contact with multiple planes: side-to-side; front to back; up to down; and vice-versa, thus enabling na instant response to a surprise attack, or the contrary. Lewis (1992) notes the dificulties of analyzing *capoeira* movements, and believes that the '*ginga* takes over play altogether, and the game moves from both (attack) and (defense) to neither (attack) nor (defense) (...)."

[45] Figura extraída de Eric A. Galm, *op. cit.*, p. 13.

Rego afirma que o jogo de capoeira varia "de academia para academia" e "de capoeirista para capoeirista" seguindo, porém, "de uma maneira quase que geral" o seguinte esquema: instrumentistas formam um grupo, capoeiras formam outro grupo adiante, seguido do coro e público. Dois capoeiras agacham-se em frente aos músicos e escutam a "Ladainha", música que inicia formalmente a capoeira. A Ladainha, também chamada algumas vezes de "mandinga" (1968:38) ou "hino da capoeira", se trata de uma "louvação dos feitos ou qualidades de capoeiristas famosos ou um herói qualquer (...)." (Idem:48) [46].

Segue-se o Canto de Entrada, e no final desse os jogadores se benzem e iniciam o jogo propriamente dito, com outro toque e canto. Passado um tempo serão introduzidos os Corridos[47], e o jogo segue permeado por diálogos entre músicos e coro, podendo também haver provocações entre os capoeiras. O jogo é finalizado com cantigas próprias de despedida e agradecimento (1968:47-57).

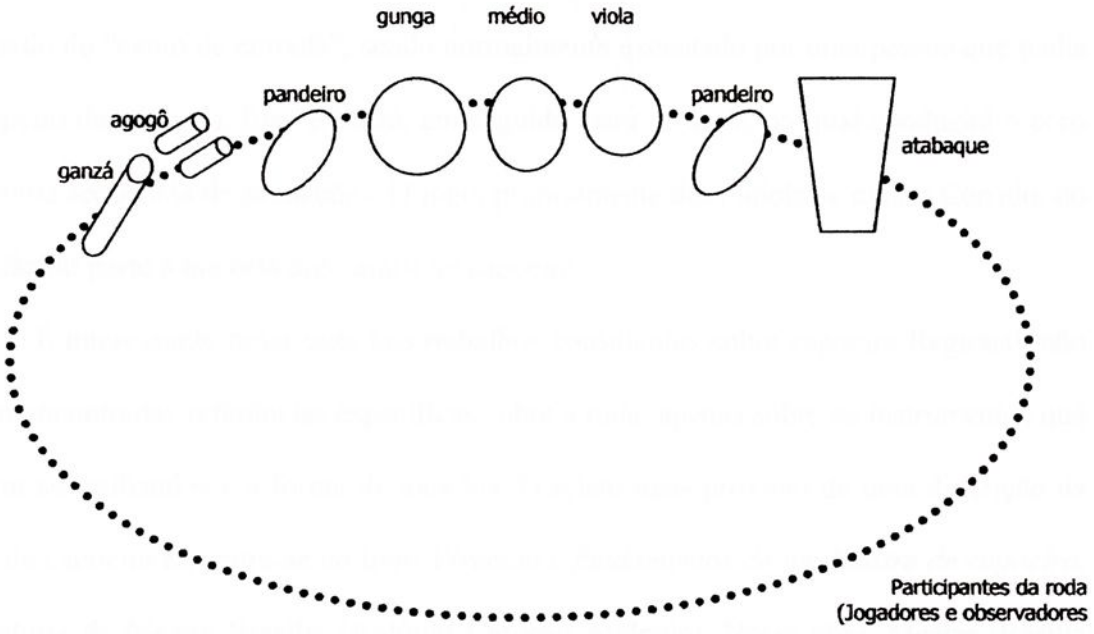
Araújo explica que a roda na capoeira Angola é formada por uma orquestra composta de oito instrumentos – onde, tradicionalmente, estão presentes três berimbaus, dois pandeiros, um reco-reco, um agogô e um atabaque - e um coro formado pelos instrumentistas e participantes da roda. Instrumentos e coro posicionam-se de forma que o conjunto assume a aparência de um círculo distribuído da esquerda para a direita com esta formação: reco-reco, agogô, pandeiro, primeiro berimbau (grave, também chamado *gunga*), segundo berimbau (médio), terceiro berimbau (agudo, *viola* ou *violinha*), pandeiro e atabaque, como demonstra a figura seguinte, apresentada pela pesquisadora (1999:115-116):

---

[46] Mestre Salgado (Márcio Duarte Salgado), da academia *Negros de Aruanda,* explica que na ladainha o mestre pode tirar satisfação por uma ofensa ou briga, que o lamento é um canto que fala de injustiça ou saudade e que a oração trata de louvar a Deus e pedir proteção para o mestre e a roda.

[47] De acordo com Waldeloir Rego, corridos "são cantos com toque acelerado" que quebram o ritmo do jogo até então, introduzindo outro.

unesp



Roda de capoeira angola[48]

O jogo se inicia com um toque – "geralmente o toque de Angola"[49] - produzido pelo berimbau grave, chamado "gunga" [50], que é respondido pelo berimbau médio com um outro toque que "inverta[51] o anterior – geralmente o toque de São Bento Pequeno". Araújo afirma que essa inversão tem o formato de *negação/complementação*. Completa-se essa tríade com o berimbau agudo, chamado de viola ou violinha, que "entra em seguida com total liberdade para apresentar-se em variações por estas chamadas de dobrados, fazendo variações entre, sobre e com os berimbaus anteriores." (1999:117).

[48] P. 116.

[49] A questão rítmica é tratada nos Anexos.

[50] Também conhecido como "Berra-boi" (Andrade, 2001:135).

[51] Os tempos ocupados por notas graves no toque Angola são ocupados por notas agudas no São Bento Pequeno (ver Anexos – Toques)

A seqüência do jogo descrito por Araújo é semelhante à apresentada por Rego: inicia-se pela Ladainha e, após o brado "iê!", o canto muda para o que pode também ser chamado de "canto de entrada", sendo normalmente executado por uma pessoa que tenha o respeito dos demais. Esse passará, em seguida, para a Chula, na qual conduzirá o coro para uma seqüência de saudações. O jogo, propriamente dito, inicia-se com o Corrido, do qual fazem parte a maioria dos cantos de capoeira.

É interessante notar que, nos trabalhos consultados sobre capoeira Regional, não foram encontradas referências específicas sobre a roda, apenas sobre os instrumentos que podem ser utilizados e a forma de tocá-los. O relato mais próximo de uma descrição da roda de capoeira encontra-se no livro *Vivência e fundamentos de um Mestre de capoeira,* de autoria de Mestre Brasília (Antônio Cardoso Andrade). Nessa obra, Mestre Brasília apresenta sua visão da capoeira e conta um pouco sobre sua trajetória de mestre. É interessante notar, ainda, que o livro também tem o objetivo de ensinar a jogar capoeira: são explicados os golpes e o desenvolvimento do jogo, além de ser ensinada a seqüência das músicas: Ladainha, Canto de Entrada, Chula e Corrido, (seguida da transcrição das principais letras). Existe também, no livro, uma parte dedicada aos instrumentos da capoeira, apresentando notação musical para o berimbau, o caxixi, o pandeiro e o atabaque, "ensinando" como tocá-los de acordo com cada toque e suas variações (Andrade, 2001:133-141). É importante observar, entretanto, que não se trata de um trabalho explicativo sobre a *roda* de capoeira, expressão que, aliás, não é utilizada nessa obra.

unesp



III

GINGA DOBRADA

A Capoeira na cidade de São Paulo

Ilustração: Paul Harro-Harring (del.). *Danse de nègres. Msiciens jouant les instruments de leur pays.C.* 1840. Aguada. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 489.

A cidade de São Paulo, como toda grande cidade, abriga diferentes manifestações culturais, formando um amplo leque de opções para o "tempo livre" do cidadão[52]. Esse tempo livre é, normalmente, relacionado a momentos de encontro e sociabilidade da comunidade, sendo o lazer um momento privilegiado no qual as pessoas têm a opção de vivenciar novas experiências e conhecerem-se umas às outras, aprofundando novos relacionamentos. Atividades grupais para a utilização desse tempo são sustentadas por objetivos comuns que criam um campo de domínio de interesses[53] (Marcellino, 2000:18). Como não poderia deixar de ser, a atividade escolhida está intimamente relacionada com as condições sócio-econômicas da população, determinantes *"desde a distribuição do tempo disponível entre as classes sociais, até as oportunidades de acesso à escola"*, contribuindo para uma apropriação desigual do lazer (*idem*: 23).

Dentre as diversas práticas que estão de uma forma ou outra relacionadas com essa questão, a capoeira ocupa posição de destaque pois chega a ser considerada uma filosofia de vida para diversos praticantes. Além disso, é claro que ela não pode ser encarada apenas como uma atividade de lazer, pois muitas pessoas valem-se dela como uma opção profissionalizante: mestres, instrutores de diversas graduações, pessoas que se apresentam, muitas vezes em verdadeiros "*shows*" públicos, além da existência de uma verdadeira indústria em torno da capoeira – camisetas, livros, vídeos e instrumentos musicais, entre outros, são vendidos a praticantes e não praticantes, movimentando um mercado paralelo à sua prática.

A capoeira encontra condições de desenvolvimento privilegiadas na metrópole, ainda mais por se tratar de uma manifestação que tem na palavra "diversidade" um de

---

[52] Nesse trabalho, o conceito *tempo livre* diz respeito ao tempo "liberado" das obrigações de trabalho, diferentemente do tempo "desocupado" que é gerado pelo desemprego, de acordo com a conceitualização de Nelson Carvalho Marcellino, *Estudos do Lazer: uma introdução*, 2ª ed., Campinas: Autores Associados, 2000, p. 11.

[53] De acordo com a conceituação de Marcellino, que classifica seis áreas fundamentais abrangidas pelos conteúdos do lazer: interesses artísticos, intelectuais, físicos, manuais turísticos e sociais. *Idem*, p. 18.

unesp

seus constituintes históricos mais fortes. A relação entre capoeira e cidade é muito antiga: sua própria existência, como a conhecemos hoje, está ligada ao espaço urbano, apesar de ser apontada, tradicionalmente, uma origem rural. Sobre essa questão, não foi possível constatar quando se deu sua mudança das plantações e fazendas para a cidade, pela falta de documentos de época, porém alguns autores afirmam que essa se deu por volta do início do século XIX (Reis, 1997:23), ou meados do século XX (Líbano Soares, 1999:19).

Provavelmente, por se tratar de uma forma de resistência e afirmação de identidades culturais negro-africanas no Brasil, a capoeira apresentou, desde seu início, a característica de reunir capoeiristas em grupos antagônicos, sendo comum a prisão de seus praticantes em flagrante conflito. Dessas prisões surgiram os primeiros registros sobre essa manifestação na cidade.

Esses grupos de capoeiras eram chamados "maltas", e a existência de duas grandes e temidas maltas no Rio de Janeiro, em meados do séc. XIX colaborou para que a capoeira fosse posteriormente criminalizada. Conhecidas como "Guaiamus" e "Nagoas" essas maltas, rivais entre si, delimitavam muito bem o seu "pedaço", apropriando-se de espaços públicos e impondo uma *lógica popular de ocupação* (Reis, 1997: 37).[54]

A capoeira foi criminalizada em 1890. Apesar disso, em 1889 a repressão do regime republicano ainda não se fazia sentir e a capoeira recebeu a atenção de alguns dicionaristas brasileiros, entre eles Antônio Joaquim Macedo Soares, que apresenta uma definição de capoeira plena de referências rurais. É interessante notar que no *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* o autor afirma, entre os significados possíveis, o termo *escravo da cidade*:

[54] Sobre o tema ver Líbano Soares, *A Negrada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890.* Rio de Janeiro: ACCESS, 1999.

unesp

> CAPOEIRA: Pequena perdiz de vôo rasteiro, de pés curtos, de corpo cheio, listado de vermelho escuro, cauda curta e que habita todas as matas. (...) ; moleque do campo, onde passa vairado (sic), vadio que leva a vida a dormir e brincar (...) ; *escravo da cidade*, vadio, malandro, que não sai da rua (...) [55]

Sobre a questão da raiz urbana da capoeira, Líbano Soares afirma que "a capoeira é uma invenção escrava (...) nas condições peculiares da escravidão urbana" (Soares, 1999:25-26). Essa condição se mostra clara quando se consulta os Códices, registros de ofícios e correspondências entre as autoridades policiais da primeira metade da Corte, principalmente entre os anos de 1808 a 1821. Esses registros traçam um panorama real da criminalidade escrava relacionada com a capoeira na cidade do Rio de Janeiro na época (*Idem, ibidem*).

Ainda, foi encontrado no trabalho de Eric A. Galm a seguinte afirmação:

> A moderna capoeira é também um fenômeno urbano, no qual forças dominantes de uma cultura emergente se apropriaram de seu uso para intimidação, e a classe das pessoas que tem sido afetadas pela opressão tem usado a capoeira como um meio de defesa (1997:9)[56]

Como já foi observado na Introdução, a partir de 1960 muitos mestres de capoeira Regional e Angola migraram para São Paulo, surgindo diversas academias no decorrer da década. Nessas predominava o estilo Regional, porém "angolizado" [57], uma mistura até

---

[55] Antônio Joaquim Macedo Soares, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: INL, 1954, *apud* Carlos E. Líbano Soares, *A Negregada Instituição*.

[56] Modern *capoeira* is also an urban phenomenon, in which dominant forces from an emerging culture have appropriated the use of *capoeira* for intimidation, and the classes of people that have been affected by oppression have used capoeira as a means of protection.

[57] "Embora entre os capoeiristas migrantes houvesse tantos adeptos da *capoeira Angola* como da *Regional*, a modalidade mais difundida em São Paulo se aproximará mais intensamente da última. Aqui as dissidências entre os praticantes dos dois estilos não serão tão intensas quanto na Bahia e a capoeira será então recriada, surgindo uma forma de jogar que refará a dicotomia baiana, a qual talvez possamos chamar de '*Regional* angolizada' ". Reis, *op. cit.* p. 158.

unesp

então inédita dessas duas modalidades[58]. Essa combinação era causada, talvez, pelo fato de estarem esses capoeiras em uma terra estranha e, de fato, relatos da época indicam que existia um clima inédito de grande "camaradagem e solidariedade" entre os baianos que jogavam nas *rodas* da cidade[59]. Nesse fato pode-se observar de que maneira se estabelecem relações comunitárias dentro da metrópole pois representantes das duas modalidades de capoeira, tão distintas e conflituosas, se aliaram no ambiente caótico[60] da cidade e criaram, pela necessidade de organizar e melhorar a vida, um consenso até então inexistente entre essas pessoas. Esse consenso servirá, como será visto a seguir, para criar uma outra dicotomia na cidade, agora entre os representantes da capoeira "tradicional" (Regional ou Angola) e aqueles ligados a uma tentativa de "esportização" e "branqueamento" da capoeira.

De acordo com Reis, em 1974, foi fundada em São Paulo a primeira federação de capoeira do Brasil, a Federação Paulista de Capoeira, logo após o reconhecimento da capoeira como esporte. Nesse processo de legitimação, no qual baianos radicados em São Paulo tiveram papel de destaque, procurou-se representar a capoeira como a "arte marcial brasileira" por excelência, promovendo uma "esportização" (e modernização) em detrimento da tradição (entendida pelos fundadores da Federação como "folclore"). Isso gerou grandes questionamentos por parte de segmentos dos capoeiras da cidade, criando uma oposição entre "modernizadores" e tradicionalistas, que se estende aos dias atuais. (1997:157).

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

[58] Ver "Pastinha e Bimba: conflito entre tradições".

[59] Reis, *op. cit.*, p. 158.

[60] Remetendo aos conceitos tratados no capítulo I.1.

unesp

A capoeira em São Paulo ocupa vários lugares públicos e privados e está presente em diversas ocasiões. Parques, praças, associações de classe, academias específicas e de ginástica, escolas de ensino fundamental, médio e superior reúnem pessoas pertencentes a diferentes grupos sociais que têm nessa atividade um dos pontos de contato de suas vidas. Esta característica está presente nessa manifestação cultural desde seus primórdios, pois a partir de meados do séc. XIX observa-se que entre os praticantes da capoeira encontram-se não só escravos, mas negros libertos e pessoas livres (Reis, 1997:28), sendo que a presença de brancos se tornará um fato muito comum a partir do final daquele século:

> Brancos, pretos, pardos, carroceiros, serventes, negociantes, em 1890 ser capoeira era uma possibilidade aberta para um amplo anel de grupos sociais diferentes, de todas as classes, de quaisquer origens. (Soares, 1999:146)

Desde então, a capoeira põe em contato pessoas de diversas origens sociais e étnicas, promovendo "intensas trocas culturais entre ambas" (Reis, 1997:34). Além disso, retomando ainda a questão do lazer, a capoeira é uma manifestação que, por toda a sua história de contestação e resistência cultural, pode cumprir a função de um lazer "crítico":

> (...) a importância do lazer significa considerá-lo como um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural. Mudanças necessárias para a implantação de uma nova ordem social. (Marcellino, 2000:48).

Esse lazer, que une diferentes pessoas e tem uma linguagem própria – do corpo, da música, da dança – tem também outras funções na metrópole paulistana, como delimitar espaços apropriados por diferentes grupos praticantes.

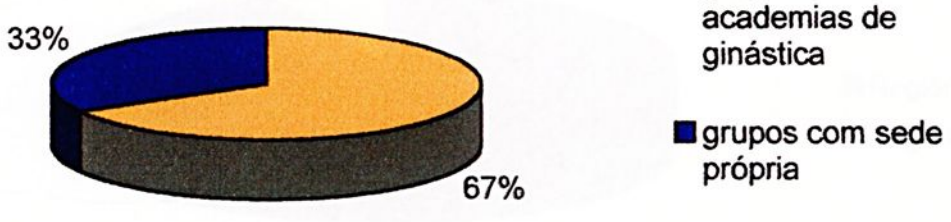
unesp

III. 1 - Grupos de capoeira: conjuntos e identidades

Como explicado anteriormente, a capoeira ocupa na cidade de São Paulo um grande espaço no cotidiano da população: além das muitas academias de capoeira da cidade, ela é oferecida em diversas escolas de ensino fundamental, médio e superior, em clubes, centros comunitários de bairro, e academias[61]. É interessante notar que foram encontradas setenta e cinco academias de ginástica que possuem grupos de capoeira, e desses, vinte e cinco (33% desse total) tem sua própria sede:

Tabela I

Grupos com sede própria e em academias de ginástica



Dessa forma, diversos grupos conhecidos que possuem sede independente (*Abadá*, *Cordão de Ouro*, *Naz*, entre outros) optam por esse esquema, que permite atingir classes sócio-econômicas diferentes. Por exemplo, Mestre Salgado, do grupo *Negros de*

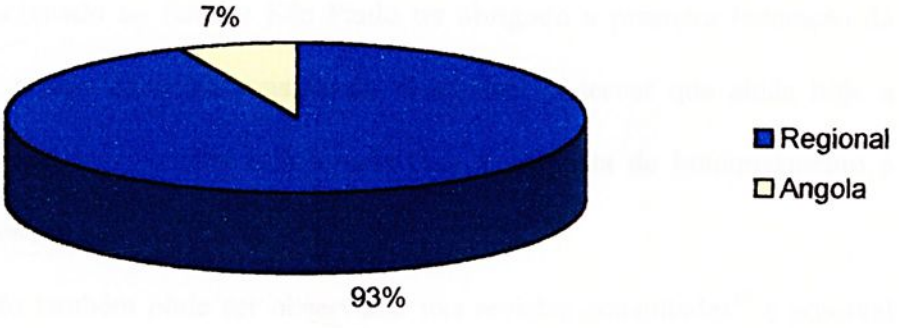
[61] Academias nas quais se oferecem diversas modalidades esportivas, como musculação, natação etc. Foram utilizadas como fonte para esse levantamento as listas telefônicas OESP-Estadão e Guia-Mais São Paulo, dos anos de 2001 e 2002.

Aruanda, tem sua própria sede, mas também dá aulas na academia de ginástica *Aquamotion*[62], voltada para o público de classe média-alta. O preço da mensalidade na *Aquamotion* era, aproximadamente, o dobro do que o cobrado na sede do grupo, e essa diferença se manteve constante durante todo o período da pesquisa[63].

Esses grupos estão espalhados por toda a cidade, desde bairros onde a população habitante é, em sua maioria, pertencente à classe baixa, assim como em bairros de classe média e alta[64].

Dessas setenta e cinco academias, apenas cinco abrigam grupos que praticam capoeira angola, sendo a grande maioria ligada ao estilo regional, como demonstra a tabela seguinte:

Tabela II
Estilos praticados nas academias de ginástica



Observa-se, então, que a capoeira regional continua predominante na cidade, recriando a antiga dicotomia entre capoeira-esporte e capoeira-tradicional. Essa questão aponta também para outra problemática, pois no grande grupo de praticantes do estilo

[62] Localizada na Rua Dr. Homem de Melo, 807, Perdizes.

[63] O preço, no período da pesquisa, teve pequenas variações, mantendo-se em torno de R$ R$ 60,00 a 80,00 nos bairros de classe média e média alta, (por volta de 30 dólares, na época) e R$ 30,00 a 40,00 nos bairros de classe baixa e média baixa, aproximadamente a metade do preço.

[64] Esse levantamento foi feito com o objetivo de observar a existência e o tipo de propaganda utilizada pelas academias, bem como o seu alcance.

unesp

regional, a vivência da capoeira como forma de resistência cultural negra parece estar sendo substituída por sua utilização como mecanismo de defesa pessoal e afirmação de poder do grupo, tal qual faziam as maltas no final do século XIX, porém sem a aura de "insurreição" que a caracterizava na época.

A capoeira em São Paulo ainda mantém o "estilo regional, porém angolizado" descrito anteriormente. Como confirmação a esse fato, verificou-se no trabalho de campo que a maioria das secretarias das academias de ginástica consultadas sobre o estilo ensinado responderam ser o regional "mas com um pouco de Angola também...". Segundo mestre Salgado[65], o estilo praticado em grande parte dessas academias não é um "regional angolizado", mas uma nova forma de se jogar capoeira.

Corroborando esse pensamento, algumas academias nomeiam esse "regional, mas angolizado" como uma capoeira *contemporânea*, como na academia *Tsutiya*[66], coordenada por Mestre Xepa (Companhia Paulista de Capoeira). Isso está, provavelmente, relacionado ao fato de São Paulo ter abrigado a primeira federação de capoeira do Brasil, e através dessa constatação é possível observar que ainda hoje a capoeira paulistana está intimamente relacionada com a proposta de branqueamento e esportização dos anos setenta.

Outra questão também pôde ser observada: nas revistas consultadas[67] é possível constatar um discurso, por parte de mestres e instrutores de regional, que remete à uma preocupação com a tradição angola e com o combate à violência. Porém, diversos fatos indicam a possibilidade de, muitas vezes, tratar-se de um discurso que não corresponde à realidade, pela observação direta dos grupos de capoeira e pela análise das "entrelinhas"

---

[65] Em entrevista informal concedida no ano de 2002 na sede do grupo *Negros de Aruanda.*

[66] Rua Jequitibas, 119, Jabaquara - tel: 5011-3716.

[67] Foram consultadas as revistas *Praticando Capoeira, Capoeira, arte e luta brasileira* e *Jornada*, direcionadas especificamente para o público ligado à capoeira (para numeração, ver bibliografia).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

dessas revistas. Uma delas[68], por exemplo, exibe o anúncio de uma loja de produtos para capoeira em Curitiba – cidade que abriga o grupo Muzenza, com núcleos em São Paulo e em diversos Estados – o qual mostra um desenho de um jogador de capoeira esmigalhando com os pés a cabeça de dois homens de coturno (sendo que um tem uma suástica tatuada no braço) e falando: *"eu avisei para não mexer com o..."*, afirmando claramente a capoeira como um esporte perigoso, que deve ser temido.

GINGA & MALÍCIA
Artigos de capoeira

Berimbaus Profissionais
Atabaques de Corda
Pandeiros de Couro
Caxixi
Dobrões
Baquetas
Agogô
Cd's diversos títulos
Calça de Treino (Branca)
Calças de Helanca (com vários modelos e cores)
Camisetas (várias estampas)

Capoeira de Curitiba com cara nova.

Sapatilhas de Couro e Nylon
Chinelos
Cordas de Capoeira
Livros (vários autores)
Revistas Especializadas em Capoeira
Bonés
Maiôs
Tops
Sukine
Bijouterias
Vitaminas e Suplementos Alimentares
e tudo o que você precisar de capoeira.

A mais completa linha de artigos de capoeira do Brasil.

Atacado e Varejo

"A loja do capoeira em Curitiba."
Fone: (0xx41) 324-1006



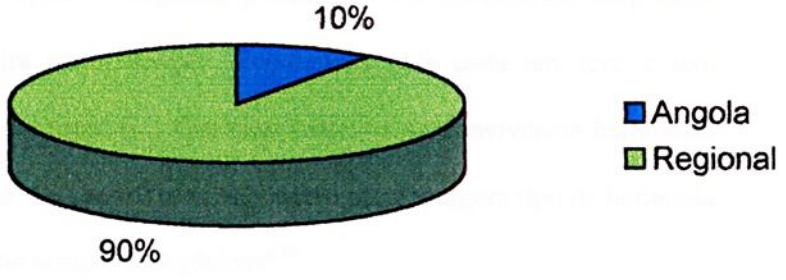
Shopping Green Tower - 1º piso - loja 11
Rua Emiliano Perneta, 288 - Centro - Curitiba - PR

[68] Revista *Praticando Capoeira*, nº 07, p. 11.

Um levantamento das academias anunciadas nessas revistas demonstra que também nesse veículo existe mais espaço dedicado à capoeira regional do que à angola, como demonstrado na tabela seguinte:

Tabela III

Estilos de grupos de capoeira anunciados em revistas especializadas



Uma outra constante pode ser percebida nas revistas especializadas. Enquanto a capoeira angola ocupa as páginas internas e algumas capas, com matérias relativas à sua filosofia, à beleza de sua ginga e à tradição de seus mestres, a capoeira regional, além das matérias internas, ocupa o espaço reservado às propagandas de roupas e acessórios, nas quais impera o estilo "sarado": garotos musculosos, muitas vezes fotografados com o olhar sério e desafiador, poucas vezes sorrindo, e garotas "saudáveis", muitas vezes ocupando a matéria de capa[69]. As propagandas de academias de capoeira regional também seguem esse padrão.

[69] Além das figuras de destaque do mundo da capoeira, diversas atrizes e animadoras de programas de televisão – como Tiazinha e Feiticeira, muito populares na época da pesquisa, foram capa da revista *Capoeira: arte e luta brasileira.*

Essa diferença entre o discurso e o comportamento percebido demonstra que existe uma certa "compreensão muda" do que é a capoeira regional, e suas diferenças em relação à angola. Isso fica implícito nas entrelinhas do discurso de Mestre Moraes, conhecido angoleiro, ao ser consultado sobre as diferenças entre capoeira regional e angola:

> "Praticantes de Angola e Regional podem não ser adversários, mas esses estilos de capoeira serão sempre dicotômicos pois cada um teve e tem objetivos sociais diversos. (...) Qualquer tentativa de convivência harmônica cheira a cooptação. Os capoeiristas até podem ensaiar algum tipo de harmonia mas os estilos serão sempre antagônicos"[70].

Foi possível perceber que os grupos observados de capoeira angola tem uma freqüência de pessoas de classe média e média-alta, aparentemente de condição financeira estável[71]. Porém, de acordo com Frigerio, historicamente a capoeira regional de mestre Bimba é aquela tida como a responsável pelo processo de aceitação social dessa manifestação nessa classe, uma vez que passou a ser, paulatinamente, freqüentada por jovens de situação financeira estável (1989:89)[72]. Sobre essa questão ele explica que, de acordo com mestre Acordeon, "a maior parte dos capoeiristas de Mestre Bimba estudava em colégios e universidades" (Almeida *apud* Frigério, 1989:89) sendo, também, majoritariamente brancos. Ainda, segundo Almir das Areias, a escola de Bimba foi também responsável por uma "alienação com relação ao meio que se deu origem à arte",

---

[70] Entrevista com Mestre Moraes realizada pela revista *Capoeira: arte e luta brasileira*, ano II, nº 6, 2000.

[71] A partir da observação superficial das roupas, sapatos, carros e formação escolar das pessoas que freqüentam esses grupos.

[72] Frigério afirma que diversos autores (Waldeloir Rego, Almir das Areias, entre outros) corroboram essa declaração (p. 89).

unesp

pois o mestre aceitava apenas "alunos que tivessem carteira profissional assinada, ou que fossem estudantes ou tivessem alguma outra ocupação reconhecida" [73].

A partir dessas afirmações e constatações, surge ainda a seguinte questão: Por que esse processo sofreu uma inversão e, atualmente, esse público intelectualizado de classe média e média alta se interessa pela tradição angola?

Uma possível resposta se dará a seguir, observando também a existência de uma certa "mitificação" com relação à capoeira angola. Esse aspecto é, provavelmente, fruto do fenômeno da exaltação da cultura "de raiz" e pode ser observado em conjunto com o surgimento, nos anos 1990, de diversos grupos "folclóricos" na cidade de São Paulo. Alguns desses grupos possuem, nesse contexto, características que vão ao encontro do conceito de neo-tribalismo, anteriormente definido.

[73] Almir das Areias. *O que é capoeira.* São Paulo: Brasiliense, 1983, *apud* Frigério, *Idem, Ibidem.*

III. 2 – Grupos de Capoeira

As considerações a seguir referem-se ao acompanhamento dos grupos de capoeira escolhidos para o desenvolvimento do trabalho de campo, que se deu entre fevereiro de 2001 e novembro de 2002.

Foram observados diversos grupos de capoeira; porém, a pesquisa de deu pelo contato mais sistemático com quatro grupos, dois de capoeira regional – *Made in Brasil* e *Negros de Aruanda* – e dois de capoeira angola – *Angoleiro, sim senhor* e *Nzinga*, além de já ter existido um período de convívio com o grupo do contramestre Pingüim, na USP e com a academia *Cordão de Ouro*[74]. Além desses grupos, foram observados diversos eventos considerados importantes para a análise do assunto (como rodas de rua, encontros e palestras). Ainda, a pesquisa contou com a inestimável ajuda de um "informante paralelo", Roberto de Oliveira Júnior, o Robertinho, capoeirista e editor da revista de capoeira *Jornada*. Ele foi, durante um tempo, uma espécie de "advogado do diabo", indicando possíveis diferenças entre o discurso e o cotidiano de alguns entrevistados, apontando caminhos e contando histórias.

O grupo *Nzinga* foi freqüentado semanalmente entre fevereiro e abril de 2001[75]. Dentre os grupos escolhidos, esse convívio foi especialmente importante e privilegiado pela possibilidade de vivenciar uma pesquisa "de perto" e "de dentro".

Para esta pesquisa foram evitados, deliberadamente, os chamados "mega-grupos" - grupos que tem uma sede (muitas vezes duas ou três) em mais de uma cidade, como por

[74] Mestre Suassuna se recusou a conversar e indicou mestre Brasília, "porque ele é mais ligado nas tradições".

[75] Nesse período, freqüentei o grupo como aluna de duas a três vezes por semana.

unesp

exemplo os grupos Abadá e Muzenza – pois, apesar de ter existido um convívio com o *Cordão de Ouro* (igualmente um "mega-grupo"), não foi possível estabelecer condições para tal observação. Isso porque, nos contatos efetuados, foi percebido que são grupos enormes e muito fechados, difíceis de serem observados da forma descrita acima. Essa unidade certamente acontece muito em função de como se dá o ensinamento da capoeira, o que leva a ponderar se existe ou não uma certa "pasteurização" no aprendizado desses grupos, como forma de manter essa unidade. Essa questão não será aprofundada, mas serve de reflexão para o desenvolvimento do trabalho como um conjunto do qual é dado importante.

Outra questão importante diz respeito ao fato de que muitos alunos de academias tradicionais de capoeira dão aulas em academias de ginástica, as quais assumem a capoeira unicamente como mais uma modalidade esportiva. A importância desse fato será mais bem compreendida no capítulo relativo às considerações finais.

A seguir, serão descritos os mecanismos dos grupos observados procurando apresentar suas características principais relativas ao objeto da pesquisa: a transmissão oral de capoeira.

III.2.1 - Capoeira Angola: tradição como caminho

Os grupos *Angoleiro, Sim Senhor*[76] e *Nzinga*[77] estão localizadas em espaços diferentes: a sede do *Angoleiro, Sim Senhor* funciona numa sobreloja, com uma sala grande e independente, paredes com faixas pintadas de azul (cor do grupo), instrumentos

[76] Contramestre Plínio – situada na Rua Turiassú, 1172, Perdizes.

[77] Contramestres Janja, Paulinha e Poloca – situada na Rua Cardeal Arcoverde, 2978, Pinheiros

pendurados, fotos, desenhos e "dizeres" nas paredes, um espaço simples e funcional, mas muito personalizado. Já o grupo *Nzinga* reúne-se em uma das salas da casa de shows KVA[78], e está ligado à Associação Elenko, de produção cultural. Esse espaço pode ser mudado de acordo com as necessidades do grupo (aconteceram, por exemplo, encontros na própria sala de shows do KVA). O espaço é bem funcional, mas menos pessoal que o ocupado pelo grupo *Angoleiro, Sim Senhor*.

Os grupos observados de capoeira Angola têm uma grande unidade. A roda acontece sempre com a mesma formação (tradicional da capoeira angola, já descrita no capítulo II, 3.3 – A roda de capoeira) e a mesma orquestra. Os jogadores iniciam o jogo de forma muito semelhante e ambos são comandados por contramestres[79] baianos, profundamente vinculados com o que eles chamam de "compromisso da capoeira angola", isto é, *ser capoeira*, vivenciar a capoeira como forma de vida.

O jogo é ensinado também de forma parecida, dividindo-se em dias de treino e aulas (nas quais são ensinados golpes, músicas etc.) e o dia da roda, na qual todos tocam e jogam, dos mais iniciantes aos mais experientes.

Nos dois grupos existe um "diálogo" constante entre os contramestres e seus discípulos: todo dia, seja treino ou roda, eles tem um espaço para falar sobre capoeira, sobre histórias, passagens engraçadas, pesquisas que estão acontecendo, enfim, é todo um aprendizado que caminha junto e além do treino físico propriamente dito pois, nas palavras da contramestre Janja, "a capoeira (angola) tem um sentido muito maior do que a manifestação física" [80]. Além disso, ou ainda como conseqüência dessa forma de ver e

[78] No KVA acontecem diversas atividades culturais, funcionando como uma espécie de "centro cultural" do bairro de Pinheiros.

[79] Contramestre é o último grau antes de mestre.

[80] Em palestra proferida no KVA, no dia 19 de março de 2001.

unesp

vivenciar a capoeira, o cotidiano dos dois grupos é repleto de elementos tradicionais, como as cores das roupas usadas nos treinos - amarelo e preto, cores de Pastinha (*Nzinga*) ou azul, cores de Ogum (*Angoleiro, Sim Senhor*) e na Roda (predominantemente o branco), ou a utilização obrigatória de sapatos (de acordo com a contramestre Janja, isso é um "sinal de liberdade") e a obrigatoriedade de estar razoavelmente bem vestido, em respeito à capoeira[81].

O angoleiro, como explica Janja, joga capoeira "nas entrelinhas": ginga e malícia são mais importantes que a própria técnica. Além disso, existe um sentido religioso "velado" da capoeira angola que ainda está conectada, de muitas formas, com o candomblé. Esse fato não é transparente, mas é possível percebê-lo nessas "entrelinhas", lidas através dos fios de conta[82] nos pescoços de alguns contramestres e discípulos, nas cores da academia *Angoleiro, Sim Senhor* (de Ogum), ou mesmo mais claramente, como na entrevista de Pingüim, na qual ele conta que "tocando, aquilo te leva a um transe, te leva a um transe espiritual que você, entendeu, 'Ah, mas eu fiz aquilo?', mas é porque você tá tomado, quem tá tocando tem que fazê isso..." [83].

---

[81] Na capoeira Angola, além de não se jogar sem sapatos, não se joga sem camisa e nem mesmo com a camiseta saindo de dentro da calça.

[82] "Fios de conta, no candomblé, são contas enfiadas em cordonê que servem para absorver o axé (a energia) de folhas onde são lavados periodicamente e também o axé dos orixás quando comem. Na África, cada aldeia cultuava seus ancestrais familiares pelos seus feitos e poderes; muitos se tornaram orixás, e é natural uma aldeia inteira só cultuar Xangô e todos usarem o fio de conta de Xangô – nesse caso, o fio de conta poderia ser uma identificação da aldeia como também um objeto sagrado de proteção. No Brasil são usados como identificação do Orixá a que pertence a pessoa e como objeto sagrado de proteção. São chamados de guias na umbanda, e também rumgebe ou brajá, cada um com um significado especial dependendo da nação de origem". Informação enviada por Jurema Oliveira - Jurema de Oxum - pelo E-mail orixás@terra.com.br em 8 de fevereiro de 2003 às 9:30 horas.

[83] Ver Anexos.

unesp

Esse aspecto também é percebido claramente em relação à questão musical desses grupos, pois diversos integrantes indicaram que a música de capoeira, por ser muito repetitiva, é capaz de levar ao transe[84]. Pingüim, em suas aulas, refere-se à música de capoeira angola de forma "mística", "primitiva", afirmando que ela leva necessariamente ao "transe", no qual a orquestra dialoga com o "espírito de capoeira".

A orquestra que acompanha a roda, como já foi dito, é tradicional. O berimbau mais grave (gunga), executado pelo contramestre, inicia e comanda a ladainha, podendo ser tocado por outra pessoa somente no jogo propriamente dito. Os alunos antigos se misturam aos novos e, no decorrer do jogo, se revezam com os outros jogadores de forma com que todos toquem, sem exceção.

O aprendizado para que isso aconteça se dá nos dias de treino, nos quais os contramestres ensinam a tocar os diversos instrumentos. Não existe, praticamente, a possibilidade dos alunos treinarem com música gravada, apenas ao vivo. A exceção está no depoimento do contramestre Plínio, no qual ele afirma que se no treino aparecerem poucas pessoas, num número inferior ao necessário para que os instrumentos básicos (ver formação tradicional da orquestra Angola) sejam tocados, ele coloca música gravada. No decorrer do trabalho nunca presenciei esse fato.

O grupo *Nzinga* funciona com o sistema de troca exemplificado acima: enquanto alguns treinam e aprendem golpes, outros tocam (e essa orquestra de aprendizado é formada por muitos berimbaus, tantos quanto forem necessários para a metade do grupo, aproximadamente, estar tocando enquanto a outra metade treina). Já no *Angoleiro, Sim Senhor* acontece, uma vez por semana, uma aula de instrumento da qual todos tem que fazer parte (o que nem sempre acontece).

---

[84] Tanto Pingüim quanto Plínio e mestre Marinheiro fizeram essa afirmação.

unesp

Esse método faz com que a orquestra da roda tenha grande qualidade musical, o que acontece em ambos os grupos. Além disso, permite ao contramestre ensinar pessoalmente cada um dos integrantes, numa forma orgânica de transmissão de música a qual não se limita apenas à própria música, mas também aos valores tradicionais que fazem parte do objeto ensinado: filosofia, ética, educação, entre outros.

A liderança do contramestre reflete-se na roda: existem toques específicos que induzem golpes e atitudes dos jogadores, que a eles obedecem imediatamente reconhecendo-os como se fosse uma linguagem falada. No grupo *Angoleiro, Sim Senhor*, por exemplo, o contramestre Plínio "manda" o jogador colocar sua camisa para dentro percutindo uma nota repetidamente num ritmo diferente do que estava sendo tocado. Nesses grupos, quem toca o berimbau principal, o gunga, *controla* a roda através dele, ao mesmo tempo em que mantém uma hierarquia tradicional no grupo.

O grupo *Nzinga* é predominantemente formado por estudantes universitários pertencentes à classe média, e também por artistas plásticos, atores e músicos, num conjunto muito homogêneo. Esse fato gera uma coesão interessante entre as pessoas, que mantêm laços de amizades longas e têm uma convivência dentro e fora da capoeira. Já o *Angoleiro, Sim Senhor* é um grupo bem mais heterogêneo, do qual fazem parte pessoas pertencentes aos diversos extratos sociais. Esse grupo também possui uma unidade forte, não da forma descrita anteriormente, mas como grupo de capoeira.

unesp

III.2.2 – Capoeira Regional: beleza e técnica

As academias *Negros de Aruanda*[85], *Made in Brasil*[86] e *Cordão de Ouro*[87] têm como ponto comum, primeiramente, suas sedes: salões relativamente simples, com alguns troféus, berimbaus e outros instrumentos da capoeira pendurados, um grande espelho em uma das paredes para os alunos poderem se observar, como nas salas das academias de ginástica (*Negros de Aruanda*), fotos antigas e recentes dos mestres e alunos, muitos CDs de capoeira e diplomas dos mestres. Assim como na sede da *Angoleiro, Sim Senhor*, são salas muito personalizadas, com "a cara do grupo".

Os alunos jogam descalços e freqüentemente vestem roupas brancas e calças com faixas laterais (como na maioria das academias de Regional), com cordões indicando seus níveis, de acordo com as regras oficiais da capoeira. Remetendo à questão do "reconhecimento", abordada no capítulo I (1.1 – O neo-tribalismo de Maffesoli e a questão da urbanidade), é importante observar que esse tipo de calça serve como indicador de que a pessoa faz capoeira, como pude perceber um dia ao caminhar com uma aluna de mestre Salgado que, apontando para uma pessoa na rua, comentou "olha, aquela menina joga capoeira, olha a calça dela".

Algumas diferenças são percebidas com relação ao local escolhido para as sedes: a academia *Made in Brasil* é a única localizada num bairro de classe média (Pinheiros), e a sala é um pouco maior do que as outras. As academias *Cordão de Ouro* e *Negros de Aruanda* localizam-se em regiões freqüentadas por pessoas de classe média-baixa: A *Cordão de Ouro* tem duas sedes na região central e o local onde se localiza a *Negros de*

---

[85] Mestre Salgado - situada na Praça Jesuíno Bandeira, n.º 240, Vila Romana.

[86] Mestre Brasília - situada na Rua Cônego Eugênio Leite, 449, Pinheiros.

[87] Mestre Suassuna - uma situada na Av. Duque de Caxias, 94, Largo do Arouche e outra na Rua Dona Veridiana, 177, Santa Cecília.

unesp

Aruanda é também conhecido como "Pedra da Bica" e é predominantemente freqüentado por pessoas de baixa renda, moradores das redondezas.

A história dos mestres também é diferente: enquanto Mestre Brasília e Mestre Suassuna vieram da Bahia, Mestre Salgado começou praticando capoeira angola, com mestre Baiano Velho, aqui em São Paulo. Quando seu mestre foi embora para Minas Gerais, ele ficou em seu lugar. Nessa época, sua capoeira já tinha "subido", isso é, tinha se transformado na que é conhecida como regional. Porém, ele considera que a capoeira que é praticada na sua academia não é nem regional, nem angola, explicando que "historicamente, a capoeira passou por quatro fases":

1. Primitiva, capoeira guerreira relacionada com a libertação dos escravos, representada pela imagem de Zumbi;
2. Pastinha, angola, na qual o jogo é "em baixo";
3. Bimba, que "subiu" a capoeira, criando um jogo regional;
4. Moderna, com mais "pulos", menos combatente e mais acrobática. Divide-se em duas "linhas":
    - Jogo da capoeira;
    - Luta da capoeira.

Ele considera legítima e pratica em sua academia (como se nota no folheto a seguir) a utilização de movimentos "emprestados" de outras lutas, "porque capoeira é uma luta":



Folheto Negros de Aruanda

Já as outras duas academias não expõem, claramente, a mistura que possam vir a fazer com outras técnicas esportivas[88], apesar de possuírem, as duas, aparelhos de musculação e saco de areia, comumente utilizados por boxeadores [89].

[88] Além, claro, da inserção de golpes já feita por mestre Bimba para desenvolver a capoeira Regional.

[89] Ver Anexos – Fotos de Academias

Capoeira Made in Brasil
(Mestre Brasília)
Segunda/ Quarta/ Sexta.
08:30 às 10:00 hs
10:00 às 11:30 hs
15:00 às 16:30 hs
16:30 às 18:00 hs
18:30 às 20:00 hs
20:00 às 21:30 hs
Terça/ Quinta.
12:00 às 13:00 hs
15:00 às 16:30 hs
16:30 às 18:00 hs
18:30 às 20:00 hs
Sábado
10:00 às11:30 hs
R. Cônego Eugenio Leite, 449
Fone: 881-0830
Matrícula: R$ 55,00
Treino 3x por semana: R$ 67,00
Treino 5x por semana; R$ 77,00
Uniforme: R$ 30,00

Folheto Made in Brasil

CAPOEIRA CORDÃO DE OURO

MESTRE SUASSUNA - PROF. TOURINHO

HORÁRIOS

SEGUNDAS AS SEXTAS

8:30 às 10:00	15:30 às 17:00
10:30 às 12:00	18:30 às 20:00
12:00 às 13:30	20:30 às 22:00

SÁBADOS
10:30 às 12:00

Matrícula	R$ 50,00	(± 25 dólares)
Mensalidade	R$ 60,00 - 3 (três) aulas semanais	
	R$ 80,00 - 5 (cinco) aulas semanais	
Uniforme	R$ 30,00	(calça)
	R$ 15,00	(camiseta)

Av. Duque de Caxias, 94 - Largo do Arouche
Rua Dona Veridiana, 177 - Metrô Sta. Cecília
Telefax: (011) 223.5357/221.5923

Folheto Cordão de Ouro

Com relação à capoeira angola, existe uma unanimidade em afirmar que "capoeira é uma só" (Mestre Salgado), ou ainda "capoeira é capoeira, quem joga só angola ou regional, não joga completo, tem que saber tudo, samba-de-roda, maculêlê, tudo, pra ser capoeirista" (mestre Brasília). Ainda, mestre Salgado afirma que a capoeira angola tem a ver com o candomblé, que é "mais mística" que a regional, porque joga *com* o parceiro.

A roda[90], tanto na *Negros de Aruanda* quanto na *Made in Brasil*, é acompanhada por uma orquestra de instrumentos semelhante à indicada pela contramestre Janja, com três berimbaus, dois pandeiros, um agogô e um atabaque[91], podendo haver uma ou outra alteração. Porém, na maioria das vezes essa orquestra é substituída rapidamente por um CD, para que os alunos possam se dedicar integralmente ao jogo. A roda é sempre iniciada com uma *ladainha* (com toque angola), que pode ser também um lamento ou uma oração e canto de entrada; segue, então, para o *corrido* (na *Negros de Aruanda* o *corrido* segue, na maioria das vezes, com o toque São Bento Pequeno).

Com relação aos toques, Mestre Salgado afirma que é preciso que o aluno saiba tocar os seguintes sete toques para se formar:

- São Bento Grande
- São Bento Pequeno
- Angola
- Iúna
- Samba de Roda
- Santa Maria
- Cavalaria

---

[90] A roda dessas academias não tem o mesmo sentido da roda nas academias de angola, pois é bem mais informal, acontecendo quase todo dia depois do treino propriamente dito. Durante o treino, são usados CDs de capoeira e também de samba e até de axé music.

[91] Ao ser questionado sobre a presença do atabaque, mestre Salgado afirmou que o instrumento foi introduzido na roda de capoeira através do maculelê, uma dança dramática executada na origem por um grupo de homens que dançam "batendo as grimas (bastões) ao ritmo dos atabaques e ao som de cânticos em dialetos africanos ou em linguagem popular".
Fonte: http://www.capoeiradobrasil.com.br/maculele.htm, sem autor identificado.

unesp

Já Mestre Brasília considera os seguintes toques os mais importantes:

- Angola
- São Bento Grande de Angola
- Regional (toque do Mestre Bimba)
- Jogo de Dentro
- Samango (toque do Mestre Canjiquinha
- Samba de Angola

Ambos afirmam que, além dos toques, é necessário que os alunos saibam tocar Atabaque, Pandeiro, Agogô e Reco-reco, e que iniciam suas aulas ensinando música para os alunos.

Essas informações não foram confirmadas na observação do cotidiano das academias estudadas: ao contrário, o que acontece é que, de fato, os alunos tocam os instrumentos por um tempo, mas não se trata exatamente de um aprendizado, e sim de deixar tocar os que querem e *já sabem tocar*. É visível que mestre Brasília se importa realmente com música, mas ele e alguns alunos são bons músicos e formam um grupo que se apresenta regularmente. Mas esse grupo não me parece ser representativo de um ensinamento diário dessa academia, pois a grade maioria dos alunos não toca, ou toca de forma muito precária, como se não fosse de interesse da academia que eles tocassem[92]. A roda da academia é belíssima, porém parece mais relacionada com show, com apresentação.

Com relação a *Negros de Aruanda*, não presenciei nenhuma informação musical sendo passada pelo mestre Salgado, e pude perceber que a orquestra tem uma performance musical inferior às observadas em academias de capoeira angola.

Ainda, durante a pesquisa (talvez pela presença de um pesquisador no recinto, ou talvez por existir um "senso comum" de que a capoeira angola é "mais típica"), a roda da

[92] É claro que a presença de uma pessoa estranha sempre influi no desenvolvimento da roda. Esse assunto foi discutido com Robertinho, o "advogado do diabo", que confirmou essa suspeita.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

academia *Negros de Aruanda* começava sempre com um disco de capoeira angola[93], num jogo longo e desanimado, no qual apenas os mais velhos participavam. Quando mudavam o disco para regional, todos entravam na roda com grande entusiasmo. Depois, quando a presença de um pesquisador já não era uma grande novidade, foi possível perceber que eles usavam os toques angola para começar e logo mudavam para regional, que é o que os capoeiras da academia gostam e sabem jogar. A capoeira deles é bem acrobática e ágil e a música executada tem pouca importância, o que importa é que seja rápida e animada para acompanhar o jogo. Nessa academia, são ressaltados o aspecto atlético da capoeira e a destreza física dos jogadores.

É possível observar uma unidade no grupo de pessoas que freqüentam essas academia, principalmente em relação à sua condição social pois, em sua maioria, são pessoas pertencentes às classes média-baixa e baixa, principalmente na *Negros de Aruanda*. Outro ponto em comum diz respeito ao fato de que muitas dessas pessoas *vivem* capoeira, não necessariamente com o mesmo sentido "cultural" dos angoleiros, mas também como um caminho a ser seguido, pleno de conotações relativa ao aspecto disciplinado dessa capoeira, percebido nos adjetivos "saudável" e "organizado", entre outros, que demonstram o vínculo dessa com o esporte. Nesse sentido, é válido notar o fato de que, nesses grupos, não ouvi a palavra "discípulo", mas sim "aluno".

Porém, foi muito importante observar que a capoeira praticada por esses grupos é, como prática esportiva, um importante mecanismo de inserção social. Essa questão foi observada mais detalhadamente por Reis, que afirma que os dois estilos (angola e regional) são igualmente importantes por "representarem estratégias simbólicas de reconhecimento e aceitação social do negro". Ela explica que:

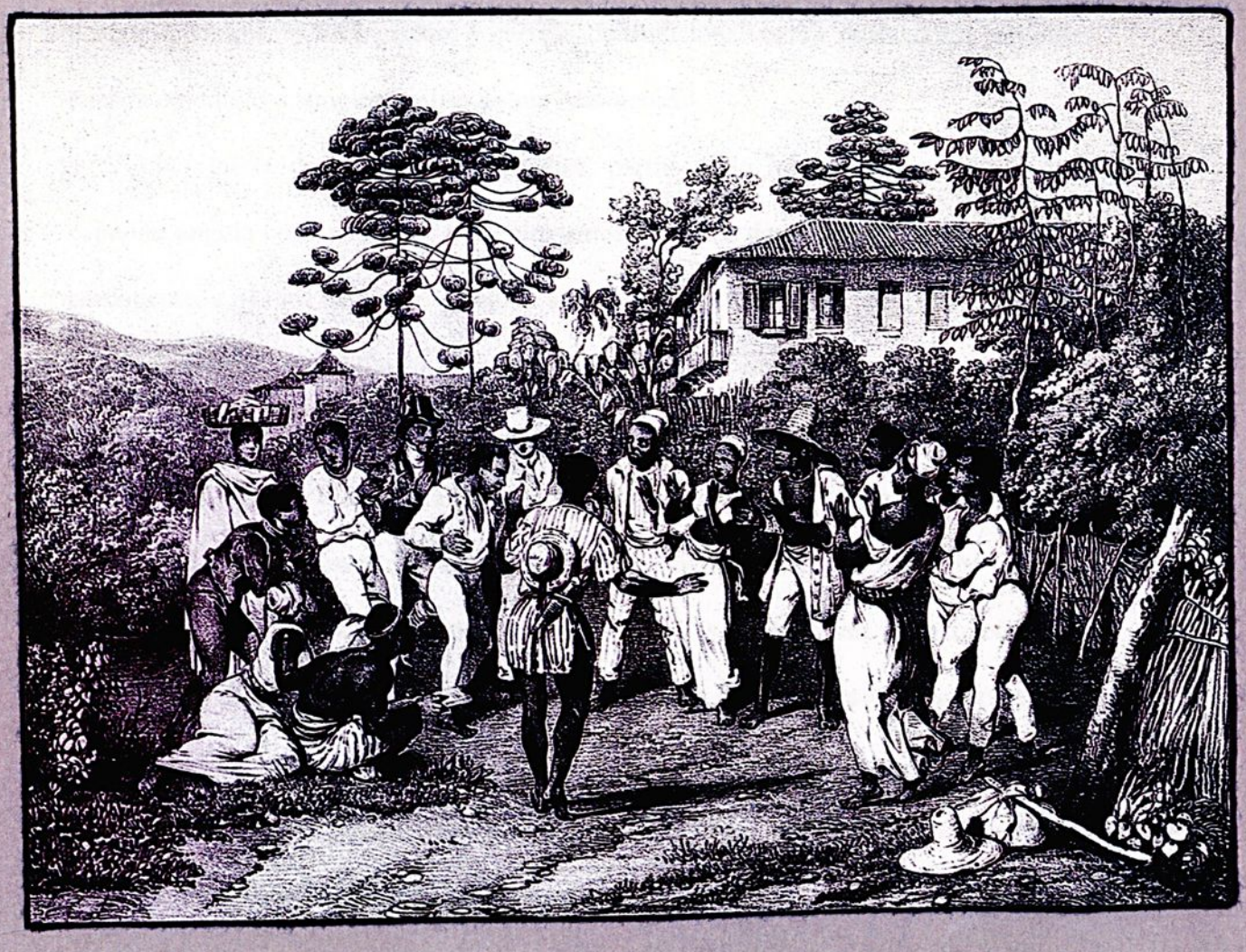
---

[93] É importante notar que todo jogo começa com um toque angola. O que foi observado, porém, é que no começo do trabalho de campo, o grupo permanecia muito tempo jogando com discos de angola.

unesp

> "A *capoeira Regional* abre a possibilidade de utilização do plano alto e, simbolicamente, 'levanta o negro'. (...) A *capoeira Regional* deseja 'levantar o negro' e, para tanto, apropria-se à sua maneira da tese da mestiçagem, 'embranquecendo' a capoeira, mas conservando-a negra. (...). No plano social, o que a *capoeira Regional* representa é a estratégia política que leva à afirmação da presença negra como forma de inserção social dos negros no cenário nacional." (1997:239-240).

Ainda, a pesquisadora afirma também que "*Angola* e *Regional* são duas propostas negras distintas de negociação, relativas à inserção social dos negros na sociedade mais abrangente: a proposta da "mestiçagem" e a proposta da "pureza". (*Idem, ibidem*).



CONCLUSÃO

Ilustração: Johann Moritz Rugendas (del. d'après nature), Villeneuve (lith.) e Leportevin (fig.). *Danse Batuca*. 1835. Litografia. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 480.

Por cima do mar eu vim,
por cima do mar eu vou voltar...

A vivência com grupos de capoeira angola e regional mostrou que, ao contrário do que inicialmente foi pensado, a questão da tradicionalidade - musical em particular - excede em muito a simples análise de sua manutenção.

No início do trabalho de pesquisa, partiu-se do hipótese simplista de que a capoeira angola era a que tinha mais elementos herdados das tradições negras e por isso, certamente, a música de capoeira angola seria transmitida da forma mais rica e tradicional possível. Porém, até então, o contato com a capoeira era ainda incipiente e portanto insuficiente para observar detalhes que se revelariam de extrema importância.

Inicialmente, o fato de a capoeira angola reunir um grande número de estudantes universitários não chamou muita atenção; porém, a partir do início do trabalho de campo, um primeiro levantamento indicou que as academias de capoeira angola reúnem um número elevado de pessoas "intelectualizadas", muitas pertencentes à classe artística e às classes média e média-alta.

Já nas academias de capoeira regional o público tem outras características: a despeito de existir uma freqüência de pessoas pertencentes ao grupo exemplificado acima, nessas academias a presença de pessoas pertencentes ao *"povo"* é muito maior.

Iniciou-se então um processo de reflexão sobre esse fato e no decorrer da pesquisa foi se delineando, aos poucos, a possibilidade de se encontrar exatamente o contrário do esperado inicialmente: independente da questão musical, a capoeira regional talvez reunisse mais elementos daquilo que se considera "tradicional" nesta pesquisa pois, através dela, as pessoas estariam cumprindo uma das mais antigas funções da capoeira, a

unesp

de instrumento político, particularmente de inserção social, remetendo à questão abordada anteriormente por Reis.

Porém, quase no final do trabalho, essa dúvida inicial surgiu novamente ao ser percebida a possibilidade da existência real de uma "nova" forma de se jogar capoeira. Aos poucos, a descrição "histórica" de mestre Salgado revelou-se muito pertinente e a capoeira paulista parece, atualmente, dividir-se em três linhas independentes que seriam:

1. Capoeira angola, descendente da escola de mestre Pastinha, na qual o ensino é orgânico, com forte presença da oralidade e na qual o diálogo entre os capoeiristas é fundamental – criando um jogo predominantemente criativo[94]. Aqui, existe uma grande preocupação com as tradições, presentes em vários aspectos (como na utilização das cores que remetem aos mestres e protetores - preto e amarelo/Pastinha, branco e azul/Plínio), sapatos – que simbolizam a dignidade de ser livre, elegância e respeito (nas vestimentas dos jogadores), preocupação com o ensino e boa execução musical (o que resulta em orquestras afinadas, tradicionalmente compostas da maneira descrita no capítulo II);
2. Capoeira regional: descendente da escola de mestre Bimba, na qual os mestres ensinam os golpes por ele formalizados e que utiliza, na orquestra, os instrumentos que ele usava: um berimbau e pandeiro. Essa capoeira é mais

[94] Sobre essa questão observou-se que os grupos de capoeira angola, mesmo estando ligados mais fortemente às questões tradicionais (o que significaria, teoricamente, um universo mais fechado e menos criativo), são menos *condicionados* do que os de regional. Um bom exemplo diz respeito à observação da iniciação infantil na capoeira: acompanhei brevemente o desenvolvimento de dois garotos de mesma idade, um na academia Negros de Aruanda, e outro na Angoleiro, Sim Senhor. O que jogava regional conseguia se defender muito melhor e mais rapidamente do que o que jogava angola, apesar de ambos mostrarem-se igualmente espertos e ágeis. Tal acontecimento leva a crer que o jogo regional é mais previsível e portanto é possível "saber" o que está por vir, o que não acontece no jogo angola que, sendo mais malicioso, é também mais surpreendente e criativo.

unesp

"esportiva" do que a Angola, mas é considerada tão tradicional quanto[95], pois possui todo um conjunto formal reconhecido pelos próprios capoeiras como tradicional. De acordo com o Contramestre Plínio, alguns mestres seguem a escola Regional como Bimba a fez, e um deles é seu filho, que também é mestre. Plínio afirmou desconhecer em São Paulo uma escola que possa ser considerada regional tradicional.

3. Capoeira "Moderna", que se vale do precedente aberto por mestre Bimba e é construída e reconstruída constantemente, assimilando com liberdade elementos estranhos e se modernizando conforme isso vai acontecendo. Essa hipótese surge em decorrência do já conhecido fato da existência de uma capoeira "regional, mas angolizada" em conjunto com a esportização progressiva da mesma. Essa questão tem também ligação com o que Reis aponta como uma "bifurcação" da capoeira regional na cidade de São Paulo, a qual ela separa em "jeito negro" e "jeito branco" da esportização (*op. cit.*, 243-249). Porém, foi considerado que esse processo é conseqüência, principalmente, *da progressiva perda da importância da música tocada*, pois se não fosse a tradição de execução musical, como diria mestre Marinheiro (que se apresentou como discípulo de Pastinha) "a capoeira já estaria nas olimpíadas, como esporte oficial". É a música que "atrapalha" a capoeira de seguir esse destino "glorioso" de esporte internacional (já que a capoeira se expandiu para o mundo inteiro)[96].

[95] A própria Letícia V. S. Reis cita (capítulo II) mestres que se colocam contrários a qualquer tipo de "mestiçagem" da capoeira Regional.

[96] É possível observar a expansão mundial ao acessar qualquer site de busca usando a palavra "capoeira".

unesp

É importante notar que esse fenômeno não é exclusivo dos mestres que afirmam ensinar capoeira Regional, existindo exemplos entre aqueles que se consideram angoleiros. Um deles é o contramestre Pingüim, discípulo de mestre Gato. Em suas aulas, é fácil perceber que ele se refere à música de capoeira angola de forma "mística", "primitiva", afirmando que ela leva necessariamente a um "transe", no qual a orquestra dialoga com o "espírito de capoeira". Essa informação não é isolada, outros mestres afirmam que, muitas vezes, são chamadas "entidades" através do berimbau. O que se observou, na época da pesquisa, é que seus treinos aconteciam mais com música gravada do que ao vivo. Essas informações permitem refletir se não existe, nessa atitude "mística", um movimento (já citado) em direção à cultura "de raiz", de forma que se possa atingir um público mais intelectualizado, principalmente porque ele, quando concedeu a entrevista, estava ensinando capoeira na USP – Universidade de São Paulo - onde os alunos são, em sua grande maioria, universitários.

Por outro lado, retomando então a questão da capoeira angola reunir um número elevado de pessoas "intelectualizadas" ocorre que esta capoeira, por suas características, apresenta uma identificação maior com um evento cultural do que com um evento esportivo. Isso porque nos grupos angoleiros, a música (toques e instrumento), a língua (plena de expressões em bantu e português) e a artesania (na confecção dos instrumentos, no formato da roda), elementos pertencentes à tradição da capoeira, tem valor de igual importância com o jogo/dança executado.

Nesse caso, palavras como "cultura" e "criatividade" são elevadas ao primeiro plano, exercitadas pelos diálogos criados entre jogadores/dançarinos angoleiros (através, justamente, da música executada). Fica claro, também, que o processo de transmissão oral persiste até hoje porque existe um interesse político de que isso continue a existir -

unesp

no sentido de preservar um *modelo de cultura* -, não como resgate ou folclore, mas fazendo parte (como sempre fez) do cotidiano desses grupos.

Nesse sentido, essa forma de se jogar capoeira assemelha-se muito com o ensinamento das artes marciais orientais, que tem por objetivo a transmissão de valores e conhecimentos que transcendem em muito a dimensão unicamente esportiva. [97]

Desta forma, essa "nova capoeira", muitas vezes chamada pelos angoleiros – erroneamente, pelos motivos explicados acima - de capoeira "kung-fu" é extremamente esportiva, o que é também contribuído pelo já citado fato de que muitos alunos de academias tradicionais dão aulas em academias de ginástica, nas quais a capoeira é assumida, cada vez mais, como esporte.

Confirmando esse processo, o contramestre Plínio comentou, informalmente, que parece ser mais fácil a "internacionalização dessa "nova" capoeira", já que ela é bastante destituída de elementos ritualístico-culturais e, ao se referir a ela, ele usou as expressões como "para inglês ver" e "para exportação".

[97] Reis permeia essa questão em toda sua obra.

unesp

Com relação aos problemas apresentados na Introdução, foi possível observar a existência de especificidades no processo de transmissão oral da música da capoeira, relativas à já citada maneira "orgânica" de se aprender capoeira, presente predominantemente na tradição angola. Foi observado que a transmissão da música através da oralidade implica, necessariamente, em um convívio constante entre mestre e discípulo, no qual não se ensina apenas música, mas também aspectos relativos à tradição e à vivência da capoeira, entre outros. Sem esse convívio, instrumentistas podem aprender a tocar um instrumento, mas não saberão necessariamente interpretar toda a complexidade dessa manifestação, remetendo novamente à questão do pensamento *integrativo* e *contextualizante* que é característico das culturas orais. Como já foi explicado, esse tipo de pensamento é fundamental para o fortalecimento da coesão social dessas culturas já que nelas as informações existem fazendo parte de um "todo", no qual estão localizadas de forma pertinente, ao contrário do pensamento "individualizado" característico das culturas escritas.[98]

A partir dessa constatação, ocorrem as diferenças no aprendizado musical entre os grupos de capoeira angola e regional observados. Essas se dão no âmbito cotidiano das academias, e estão predominantemente ligadas às questões tradicionais de cada linhagem, já que a música é parte constituinte da tradição *angola*, não acontecendo o mesmo na *regional*.

Esse processo de transmissão oral parece resistir até hoje motivado pelo engajamento político dos responsáveis pelos grupos ligados à tradição angola, no sentido de procurar manter características associadas a tradições "afro-descendentes". Nesse sentido, os grupos angola parecem ocupar uma posição próxima àqueles grupos que

[98] Ver Capítulo I. 2 – Memória e Tradição.

unesp

representariam o neo-tribalismo[99], pois ao se colocarem na aparente "contramão" da história - se valendo de uma forma de transmissão associada pejorativamente ao folclore - ocupam uma postura contrária aos meios modernos de comunicação, como discos, CDs, vídeos etc. Porém, essa atitude está mais relacionada com a questão de "manter a tradição" – isto é, jogar capoeira angola como sempre foi jogada - do que com "fazer uma oposição" à cultura de massas.

Observou-se que a existência de uma *dominante empática* - que une pessoas através do reconhecimento[100] - se dá tanto nos grupos de tradição regional como angola. Porém, isso não significa exatamente estar ocupando espaços físicos (como academias de bairro, por exemplo), pois existe uma grande unidade entre grupos de angola, bem como grupos de regional. No geral, *fazer parte* de grupos angola ou regional já significa que a pessoa ocupa seu lugar, que ela *é alguém*.

Retomando a questão da música propriamente dita, foi possível observar que a coexistência da transmissão oral com outras formas[101] de transmitir o conhecimento da arte da capoeira implica diretamente no aprendizado musical dos discípulos e alunos. Enquanto que na capoeira angola, que se vale do aprendizado tradicional, existe uma preocupação com a boa execução musical, na capoeira regional a presença de bons instrumentistas acontece, porém não se mostra fundamental nem decorrente do ensinamento *em si*, mas sim como fruto individual de cada instrumentista. Neste caso, as implicações para a música se dão no paulatino desvinculamento dessa com a capoeira e, sem dúvida, na ocorrência de uma perda no exercício da criatividade da música tocada ao vivo.

---

[99] Ver capítulo I.1 - A urbe como cenário: elementos de reflexão.

[100] Ver capítulo I.1, p. 24.

[101] Ver p. 12.

unesp

Não foi observada, necessariamente, a ocorrência de um "congelamento" do repertório nos grupos de capoeira regional em função do uso de gravações, e sim uma grande diversidade na utilização de músicas "novas", lançadas por grupo de capoeira conhecidos (como *Muzenza* e *Cordão de Ouro*) e muitas importadas de gêneros como o samba (Zeca Pagodinho). Já nos grupos de angola, percebeu-se a existência de um "repertório comum" que é, porém, executado (através do canto ou variações rítmicas) de forma diferente de academia para academia.

Esses apontamentos foram feitos a partir de um olhar particular sobre a questão musical, procurando delimitar, nos grupos observados, a situação na qual se encontra o processo de transmissão da capoeira e suas implicações sobre a música. Cabe observar, a partir dessa reflexão, a continuidade ou não desse processo – e as implicações para a própria capoeira como *manifestação cultural* - no qual a música é ainda aprendida e executada tradicionalmente em vários grupos de capoeira da cidade de São Paulo.

unesp



BIBLIOGRAFIA

Ilustração: Autoria não identificada. *Der Hausmuleque.* 1877. Litografia. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899).* São Paulo: Edusp, 2000, p. 536.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Antônio Cardoso. *Vivência e Fundamentos de um Mestre de Capoeira.* São Paulo: Circuito LW, 2001.

ARAÚJO, Rosângela Costa. "Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80-90)". Dissertação: Faculdade de Educação, USP, 1999.

BARBOSA, Guilherme dos Santos. "Capueira Angola. A personal view of a capueira master", *The World of music - Brasil*, EUA, 30 (2) 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas.* São Paulo: Brasiliense. 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1999.

CARNEIRO, Édison. *Candomblés da Bahia.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª ed., 1991.

CARNEIRO, Édison. *Capoeira - Cadernos de Folclore n.º 1.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.* Rio de Janeiro: Guanabara, 5ª ed., 1990.

DENNY, J. Peter. "O pensamento racional na cultura oral e a descontextualização da cultura escrita", em OLSON, David & TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1995.

FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. *Memória Social.* Lisboa: Teorema, 1992.

FRIGERIO, Alejandro. "Capoeira: de arte negra a esporte branco", em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Nº 10. vol. 4, jun.de 1989.

GALM, Eric A. *The Berimbau de Barriga in the World of Capoeira.* Thesis: Tufts University, 1997.

HAMPATÉ BÂ, A. "A Tradição Viva", *Metodologia e História Geral da África*. Ática-Unesco, 1982, vol. 1.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais.* São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1994.

_____ "A equação oralidade – cultura escrita: uma forma para a mente moderna", em OLSON, David & TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1995.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IKEDA, Alberto T. "Musicologia ou musicografia?", em *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia.* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

_____ "Música Política: imanência do social". Tese: Escola de Comunicações e Artes, ECA-USP, 1995.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1995.

KUBIK, Gerhard. "Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A study of african cultural extensions overseas" em *Estudos de Antropologia Cultural*, n.º 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar/Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária. 1987.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade.* São Paulo: Hucitec/Unesp, 2ª ed., 1998.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Estudos do Lazer: uma introdução.* Campinas: Autores Associados, 2ª ed., 2000.

MELO SILVA, Dilma. *Notas sobre estética africana.* São Paulo: ECA/USP, s/d.

MERRIAM, Alan. *The antropology of music.* EUA, University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales.* Madrid, 1985.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e Música: questões de uma antropologia sonora" In: *Revista de Antropologia* (online). 2001, vol. 44, n.1, (citado 12 de agosto de 2002), p. 222-286. Disponível na Wide Web: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=so. ISSN 0034-7701.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil.* São Paulo: Publisher, 1997.

unesp

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1995.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

SHAFFER, Kay. "O Berimbau de barriga e seus toques", em *Monografias Folclóricas 2.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Negrada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890.* Rio de Janeiro: ACCESS, 1999.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Bibliografia Complementar

LIVROS SOBRE O TEMA E AFINS

PINTO, Tiago de Oliveira. "Capoeira, das Kampfspiel aus Bahia." In: *Welt Musik Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens.* Mainz. London etc.: Schott, 1986.

_____ *Capoeira, Samba e Candomblé: afro-brasilianische musik im Reconcavo - Bahia.* Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.

MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899).* São Paulo: Edusp, 2000.

TESES E ARTIGOS

BUENO, André Curiati de Paula. *O Bumba-meu-boi maranhense em São Paulo: dimensões semióticas.* Dissertação: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 1999.

CHAUÍ, Marilena. "Notas sobre cultura popular", em *O Popular*. São Paulo, ano 2, nº3, março, 1980, pp.15-21.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. "Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular, 1890-1950", Dissertação: História, UNICAMP, 1990.

SANTOS, Luís Carlos dos. "Sons e Saberes: a palavra falada e o seu valor para os grupos afro-brasileiros". Dissertação: Faculdade de Sociologia, FFLCH-USP, 1995.

REVISTAS

REVISTA CAPOEIRA, ARTE E LUTA BRASILEIRA. São Paulo: Candeia, s/d.

REVISTA CULTURAL JORNADA DO CAPOEIRA. São Paulo: Editora de comunicação Jornalística Circuito LW, s/d.

REVISTA PRATICANDO CAPOEIRA. São Paulo: Editora D+T, s/d.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ARENDT, Hannah. "A crise na cultura: sua importância social e política" em *Entre o Passado e o Futuro*. Perspectiva, 19, pp. 248-281.

AROM, Simha e ALVAREZ-PEREYRE, Frank. "Etnomusicology and the Emic/Etic Issue" em *The World of Music*. EUA, 35(1) - 1993.

AROM, Simha. "The constituting Features of Central African Rhythmic Systems: A Tentative Typology", *The World of Music*. EUA, 26 (1) 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 4ª ed., 1992

HOOD, Mantle. *The Etnomusicologist*. Los Angeles: Institute of Musicology, University of California/Mc Graw-Hill Book Company, 1971.

MAGNANI. José G. C. *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MARX, Karl. "I Manuscrito, dos Manuscritos Econômicos e Filosóficos" em FROMM, Erich. *Conceito Marxista do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 89-102.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e Memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.

NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz (org.). *Brasil: Colonização e Escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA. *O Direito à Memória*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

SEVCENCO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhoa das Letras, 2000.

SILVA, Cândido da Costa e. *Roteiro da vida e da morte: um estudo do catolicismo no sertão da Bahia*. São Paulo: Ática, s/d..

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana Santa Cabocla*. São Paulo: pp. 13-17

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
_____ *La lettre et la voix: de la "littérature" médievale*. Paris: Seuil, 1987.



ANEXOS

Ilustração: William Gore Ouseley (Del.) e J. Needham (lith.). *The waterfall of Itamaraty, distant two days from Rio de Janeiro.* 1852. Litografia. Em: MOURA, C. E. Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899).* São Paulo: Edusp, 2000, p. 521.

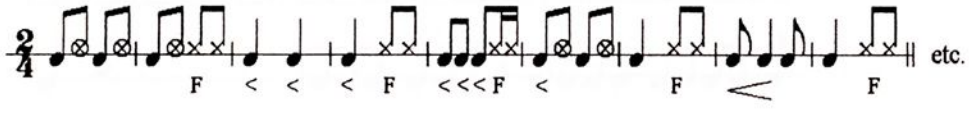
unesp

1. NOTAÇÃO MUSICAL

A notação musical de manifestações populares não "cabe", necessariamente, nos padrões de notação musical tradicional: notas dentro de compassos não são suficientes para exprimir toda maleabilidade e riqueza de timbres executados. Todavia, com o objetivo de ilustrar essa pesquisa, são demonstradas aqui duas propostas de notação musical para a capoeira.

A primeira delas foi apresentada por Kay Shaffer, na publicação *Berimbau-de-barriga e seus toques,* um estudo sobre berimbau e a relação deste instrumento com a capoeira; neste trabalho, Shaffer se vale de uma simbologia musical de fácil leitura, definindo cada elemento de forma clara e objetiva.

Abaixo, um exemplo da notação do toque Iúna de Mestre Waldemar (1977:55):



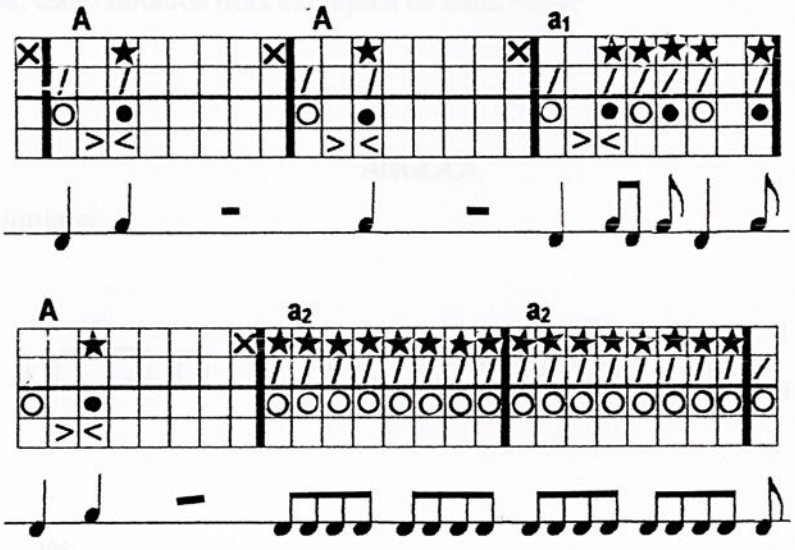
Onde[102]:

- ♪ - nota mais aguda, tocada com a moeda apertada contra a corda
- ♪ - nota mais grave, com a corda solta
- Δ - caxixi tocado sozinho
- x - corda batida com a vareta enquanto a moeda está folgada contra a corda
- ⊗ - moeda apertada contra a corda, produzindo anota mais aguda, mas sem bater na vareta
- < - símbolo para a movimentação da cabaça de uma posição contra a barriga a uma posição um pouco distante dela, produzindo o efeito de "wah-wah"
- A - aberto - tocado com a cabaça a uma distância da barriga
- F - fechado - tocado com a cabaça contra a barriga

[102] Alguns símbolos não estão sendo usados nesse toque, mas essa tabela é referência para o tópico seguinte, "2. Toques", p. 109.

Outra proposta é apresentada por Tiago de Oliveira Pinto, que desenvolveu um trabalho mais detalhado, empregando uma grafia extremamente bem elaborada. Nesse trabalho, um gráfico explicativo dos sons é sobreposto à transcrição do toque.

Segue um exemplo da transcrição de um toque Angola, recolhido no Recôncavo Baiano, tocado por V. de Jesus[103]:



Onde:

× - movimento rápido, para baixo, do caxixi

★ - movimento lateral delicado do caxixi

/ - pancada da vareta na corda do berimbau

● - nota produzida com a moeda apertando a corda

O - nota produzida sem a moeda

< - abrir a caixa de ressonância (cabaça)

> - tapar a caixa de ressonância

A, a_1, a_2 - padrões rítmicos do toque Angola

[103] Tiago O. Pinto, *op. cit.*, p. 78.

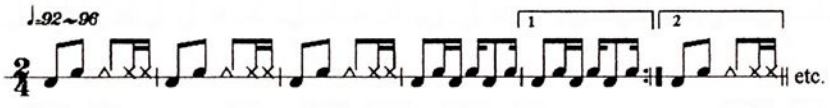
2. TOQUES

Como explicado anteriormente, toques de capoeira são padrões definidos pelo berimbau[104]. Os diversos toques exemplificados a seguir são os mais tradicionalmente executados nas academias. Optou-se pela notação utilizada por Kay Shaffer[105], com o objetivo de simplificar esses exemplos, já que esse trabalho não se trata de um estudo sobre notação musical.

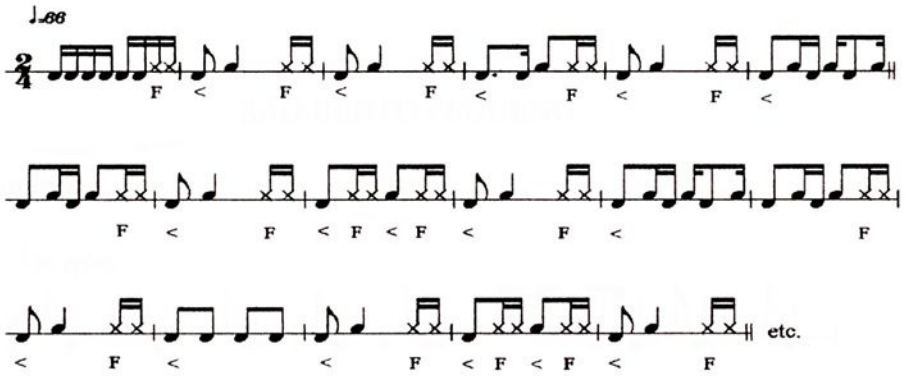
Ainda, estão notados dois exemplos de cada toque.

ANGOLA

Mestre Canjiquinha:



Mestre Caiçara[106]:



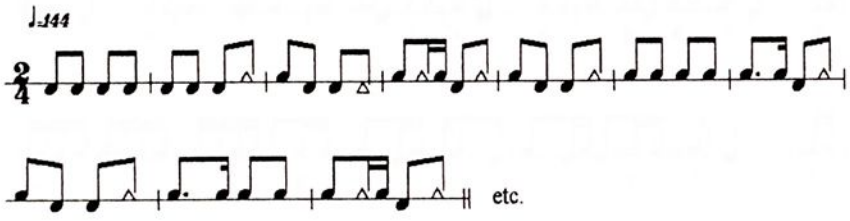
[104] Ver página 75.

[105] Páginas 47-56.
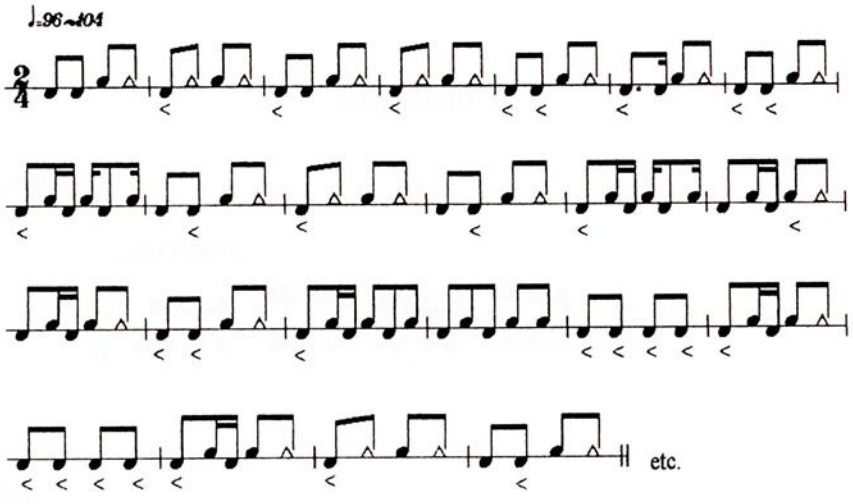
[106] Antônio da Conceição Morais.

SÃO BENTO GRANDE

Mestre Canjiquinha
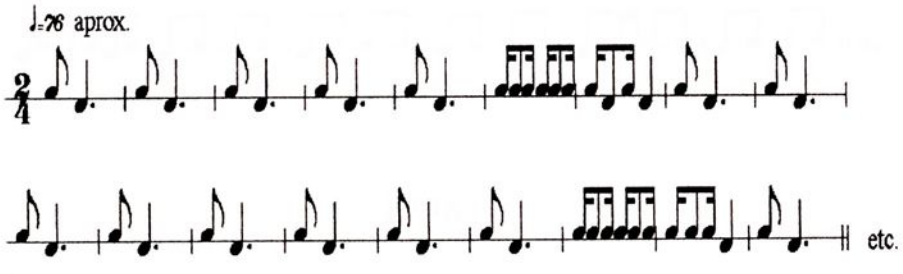


Mestre Bimba:

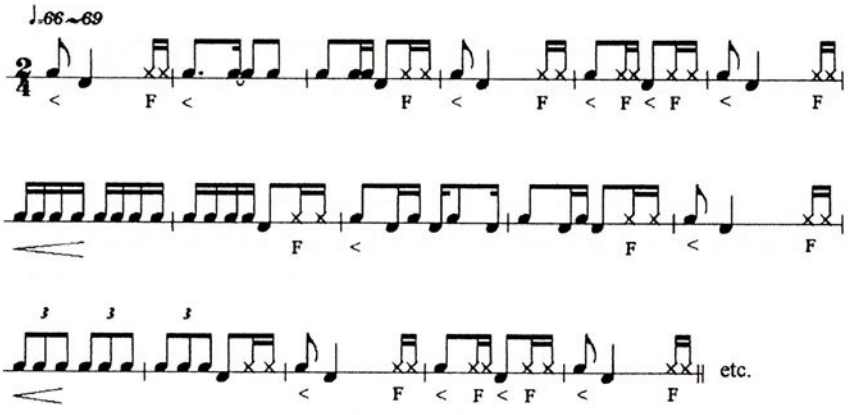


SÃO BENTO PEQUENO

Mestre Canjiquinha



Mestre Caiçara:
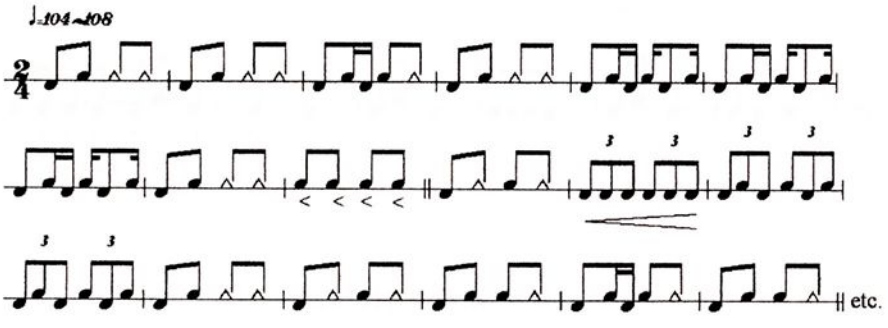


BANGUELA

Mestre Canjiquinha

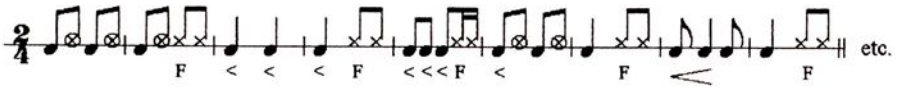


Mestre Bimba:

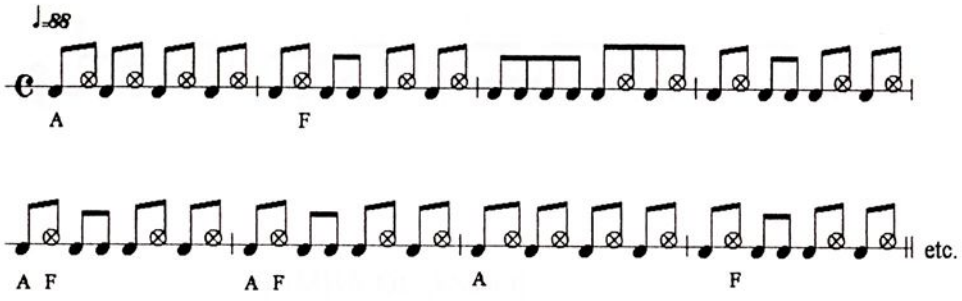


IÚNA

Mestre Waldemar

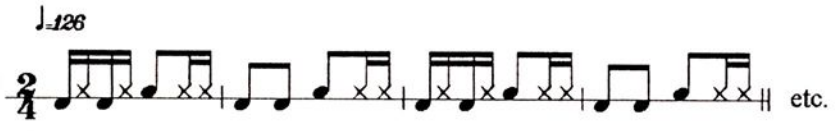


Mestre Bimba:

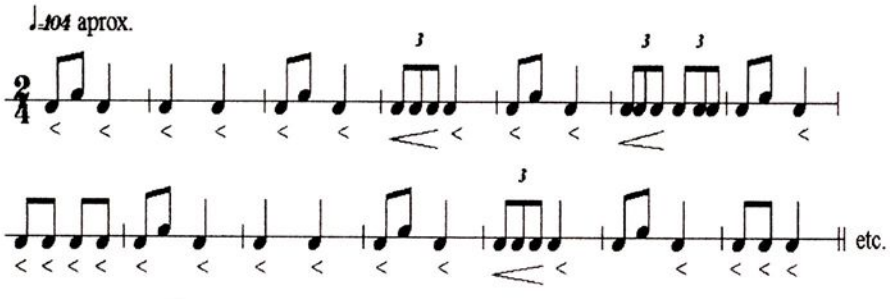


CAVALARIA

Mestre Canjiquinha

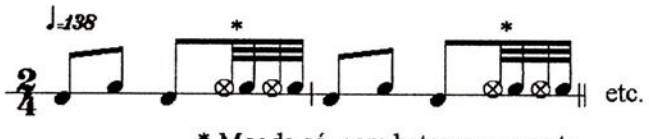


Mestre Bimba:



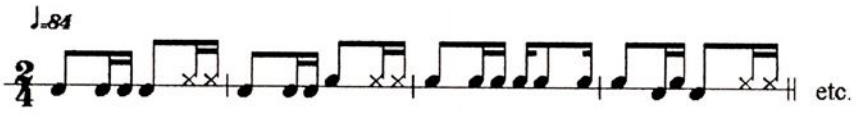
SANTA MARIA

Mestre Canjiquinha:
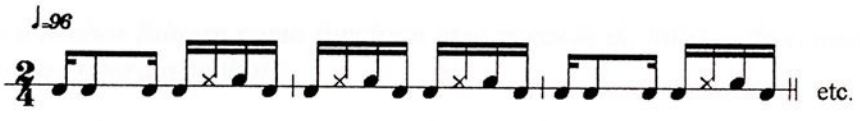


* Moeda só, sem bater com vareta.

Mestre Caiçara:
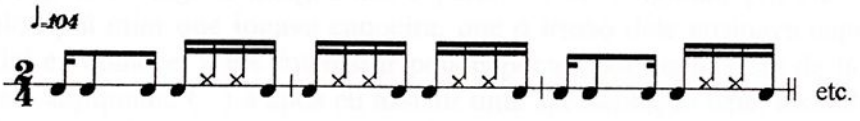


SAMBA DE ANGOLA

Mestre Canjiquinha:



Mestre Caiçara:



3. ENTREVISTAS

Mestre Brasília (Antonio Cardoso Andrade) – Grupo Made in Brasil

Gravado na sede da Academia, Rua Cônego Eugênio Leite, 449

28 de fevereiro de 2001

10:05 horas

Eu queria que o senhor falasse como funciona esse negócio da música de capoeira, qual é o significado disso para o senhor.

(...) e comecei a capoeira porque eu tinha brigado com um amigo meu, e ele... eu fui, praticamente criado, assim, na rua, eu me virava bem, era difícil colegas, amigos, me baterem. Nesse dia, nessa briga, ele levou a melhor pra mim. Então eu, não me conformando, depois de alguns amigos nos separar, eu fui perguntar pra ele o que ele fazia, e ele falou prá mim que jogava capoeira, que o irmão dele ensinava capoeira pra ele. A partir daí eu comecei a me interessar pela capoeira, foi numa festa de lá, tipo 59 (1959), Mestre Canjiquinha (...) e após eu assistir uma apresentação dele, tocando, né, eu fui lá, fui falar com ele, que tava interessado, e comecei, já na semana, (três meses depois?) eu comecei a capoeira. Vim para São Paulo, depois de seis anos (?) que passei junto com ele, vim para São Paulo, e aqui em São Paulo eu conhecia alguns amigos e entre eles o Mestre Suassuna, nós ficamos sócios numa academia, nos separamos, depois eu abri minha academia no centro, depois eu vim pra cá; mas antes de eu vir pra cá, eu organizei um grupo folclórico ..., e eu, voltando à Bahia para pesquisar com Mestre Canjiquinha, o maculêlê, o samba de roda, puxada de rede, voltava aqui, ensinava pro pessoal novo, pegava o pandeiro, por exemplo, que eu aprendi, parece um absurdo, mas eu aprendi com um argentino, alguns passos de samba, inclusive, eu aprendi com ele, e ai eu comecei a pesquisar algo mais (?), melhorar, e tal, e eu ainda hoje eu tô estudando. Então, eu viajei, eu fui pro Japão com o grupo, tive muita dificuldade lá com o grupo, resolvi intensificar a minha decisão, de ficar estudando, pesquisando, precisava correr atrás, precisava de tempo prá pesquisar. Eu procurava estudar os movimentos, colocar o ritmo, e voltei várias vezes pro Japão; e comecei a estudar um pouco de música com um amigo meu, fui obrigado, estudei prá tirar a carteira da Ordem dos Músicos, depois parei, fiquei naquela... eu não sou músico de palco, então tem que estudar. Então eu comecei a gravar, gravei meu primeiro disco, e eu queria um trabalho diferente dos que estão aí, que é aquele bem... aquele negócio, que o pessoal chama *não, tem que ser tradicional,* mas o tradicional, mas o tradicional não impede de melhorar, você segue a base e melhora musicalmente; e eu tentei melhoras aqui, musicalmente falando. Agora, as pessoas que não entendem, que criticam muito, acham que eu coloco muito instrumento, eu coloquei o instrumento que, na realidade, que cabe, cabível na música folclórica; então viola, o próprio violão, a flauta, quer dizer, cabível; em algumas delas eu coloquei até contrabaixo. Mas o pessoal não... gostaram, mas depois muitos vieram atrás, fazendo também, né? É lógico que eu não tava medindo o que eu quis fazer, até agora eu não consegui fazer aquilo que eu quero fazer, mas tô batalhando, eu tô no quarto Cd, tô tentando melhorar, eu terminei de gravar e vou refazer tudo o que (...), eu também tô

unesp

escrevendo um livro, aonde eu coloco o básico da capoeira, prá facilitar; o futuro, na realidade, vai ser esse, os capoeiristas vão ter que estudar música, vão ter que conhecer uma (...) e eu tô procurando tentar fazer alguma coisa e cima disso, melhorar também as minhas funções musicais, prá ir ensinando...

Mas como os seus alunos ficam nessa história, quer dizer, eles tocam quando, quem ensina

Ah, eles tocam, eu procuro ensinar passando uma, não só... porque, prá você ter uma idéia, você pega um capoeirista e ele toca berimbau e tal, mas você botá "um, dois, três quatro" (ritmo), ou "um, dois", ele não sabe onde entrar, tem que... falar bastante, mas depois ele começa, mas ele não sabe, se você chegar de cara prá ele, ele não sabe, não sabe contar um ritmo. E eu procuro desde..., com meus alunos, quando eu vou ensinar prá eles, eu já dou uma contagem, prá eles saberem onde é que tá a contagem, e passo dentro do que eu acho que ele vai precisar amanhã, que é a parte teórica da música. Isso tem dado resultado com alguns, depois eles saem e começa, continuam os estudos, acho que tem, uns cinco ou seis deles acho que são os melhores malabaristas de pandeiro do Brasil, eles conhecem, estudam música, porque eles saíram com uma base disciplinar, né, tanto na parte da capoeira quanto na parte musical, eles tão... como fala... dando continuidade musical, certo? Então eu ensino, por exemplo, a batida, a divisão da batida, procuro...porque tem alunos que acha que capoeira não tem que se preocupar com a parte musical, tem que ser... porque é folclore, porque é um negócio primitivo, então tem que continuar assim, a pessoa cantando desafinadamente, sem aquela preocupação de..., com o ouvido das pessoas que ouvem também, nem ele mesmo; então ele acha que *não, capoeira é folclore*, e então fica fácil. Porque ele, ele acha que não vai ter condições de afinar, certo, então aí eu mostro prá ele, eu digo *olha, o tom tá alto*, dentro da minha percepção musical eu tento mostrar prá ele, tá, eu não sou lá muito bom mas eu sou exigente nessa parte; com a pouca noção que eu tenho eu tento transmitir prá eles e digo, canto prá eles e daí eles cantam de volta e eu digo *olha aí, você consegue. Mas, de tudo você não quiser mesmo, aí já é um outro problema, mas é possível. Agora, se você continuar assim, você vai ficar prá trás no futuro, porque no futuro as pessoas não vão...* a maioria das pessoas acham que a música de capoeira não dá prá ouvir na roda de capoeira, e não dá por que as pessoas não tem a (afinação?), eles cantam como se estivessem em casa... é legal isso aí, eu até entendo que é legal, eu também já cantei, mas eu acho que hoje você tem que ter uma preocupação maior com as pessoas, tem pessoas que tem muita sensibilidade e não querem ficar ouvindo, ali, aquela desafinação total durante trinta, quarenta minutos, não dá. Depois que você acostuma, né, você sabe muito bem disso... não dá, desafinar é triste, então não dá. E eu tento passar prá eles, que tem que se preocupar com essa parte, sem perdera sua originalidade, as suas características, tem que fazer dentro da característica, tá, você não pode... você prá aprender, prá mudar alguma coisa, inventar alguma coisa, você tem que, primeiro, aprender tudo que tá aí, aí depois você muda mas sem fugir das suas raízes, certo?; é que a mudança que veio aí, da música, timbre, mudou completamente os valores, o samba, mudou os valores da rítmica brasileira, das raízes brasileiras, mudando completamente. Se preocupam muito com o descartável, com o dinheiro, com o imediato, e mudam tudo. Você pode..., é possível você modernizar, mas sem perder as suas raízes. E eu, com o meu mestre, perguntava prá ele *tem alguma coisa errada* e ele *não, tá certo, não tem nada errado, tá certo. Eu acho que você só melhorou, tá melhorando* e tal. E eu tento, também, desenvolver o meu estilo, porque as pessoas acham que a música de capoeira, por exemplo, as pessoas,

unesp

antigamente, ele cantava muito aquela novenas, em velório, eles tinham uma maneira de entoar, o próprio negro, aquele negócio, que eles trouxeram prá roda de capoeira, eles cantam, cantavam na roda de capoeira, não todos os capoeiristas, mas alguns; então tem uma maneira que eles cantam que, agora, fica um pouco diferente, eu não sei explicar agora, então quem ouve... assim, *isso aqui, ó, tem que ser cantado assim,* mas não, nem todo mundo é obrigado a cantar daquele jeito, não sei se você me entende. Nem todo mundo é obrigado a cantar daquele jeito, isso não significa que você tá mudando, certo, você cantar no tom, você vai tar mudando. Então, não tem nada a ver, você botar um violão prá apoiar, uma flauta, você não tá mudando nada, você só tá valorizando, certo? No futuro, a capoeira vai ser jogada com orquestra, vai ter uma orquestra, que seja só de berimbau, com apoio de instrumento de harmonia, vai ser todo mundo, vão ter coreografias bonitas em cima da música, isso vai ser muito... Então é, mais ou menos isso aqui. Pandeiro, por exemplo, nós temos um pandeiro, um atabaque, nós temos uma base (toca), entendeu; berimbau, eu tava treinando algumas divisões (mostra um papel de música com algumas divisões rítmicas escritas para berimbau)

O senhor que escreveu isso aqui?

Na realidade, não. Eu escrevo algumas coisas, mas aí eu tenho um professor, aí eu levo prá ele e então ele me ajuda a consertar...

Desculpe eu perguntar, mas quem é seu professor?

É o Tatá...

Ele que escreveu?

Ele que escreve, eu dô prá ele e ele escreve...ele é baterista, e toca tudo, você dá uma batida prá ele, ele vai lá e toca. Estudou muito, vem estudando muito, e tem que estudar mesmo. Qualquer instrumento que você bate aqui ele vai lá e... Então eu quero a batida, então vou lá , escrevo. Ai ele, na realidade, aqui eu dei uma batida prá ele e ele então trabalhou com uma outra idéia... as divisões que eu tava querendo...

O senhor tem algum toque que seja especial para o senhor, como funciona essa coisa dos toques aqui?

Bom, os toques, por exemplo, os toques que eu desenvolvo no meu trabalho é, basicamente, cinco, seis toques. É o **Angola**, O **São Bento Grande de Angola**, que é um toque rápido, o **Regional**, que é um toque do Mestre Bimba, o **Jogo de Dentro**, o **Samango**, que é do Mestre Canjiquinha, e **Samba de Angola.** Esses são os toques que eu tô trabalhando; lógico que eu conheço uns outros, mas eu trabalhos só esses aí. O Angola, eu trabalho aqui (toca). O Regional, que é do Mestre Bimba, é...(toca). O São Bento Grande de Angola (toca), o Samba de Angola, que é do Mestre Canjiquinha (toca), O Samango (toca) e o Jogo de Dentro (toca). Aí eu trabalho com esses aí, coloco o jogo, faço o jogo depois de cada toque desses...

unesp

E quem toca, durante as aulas, durante a roda?

Toca os alunos. Fazê com que eles toquem, prá eles aprenderem a... desenvolver o trabalho (...) uma hora eles vão sair por aí, abrir escola, então eles tem que aprender...

E, o seu mestre foi o Mestre Canjiquinha? E a sua relação com seus alunos mais antigos, por exemplo, o senhor vê que eles tocam, que eles tem esse respeito? Porque eu percebo que o senhor tem o maior respeito por música, o senhor foi estudar e tal, o senhor consegue passar isso?

Sim, alguns desses, musicalmente, são melhor do que eu, tocam cavaquinho, (...), tocam percussão, o que você botar na frente deles... Porque eles são mais jovens, então é mais fácil de... Eu peguei um aluno um mês atrás, e peguei o Pozzoli[107], a realidade, mostrei prá ele, inclusive ele tá fazendo, e ele não tem muita noção, mas pegô, e tá treinando, tá sabendo como ele tá se desenvolvendo. Então, uma pessoa assim, é lógico que ele vai... é novo, tem mais tempo, mais cabeça, fresquinha, vai tocar. Tem o (cita alguns alunos), tão estudando, quase todos que tão dando aula de capoeira, tão tocando(...). esse rapaz, que eu vou viajar com ele agora, para o Japão, na realidade ele não é nem formado, mas ele é muito estudioso, muito dedicado, porque (...), tá dando aula e nos convidou para fazer um trabalho. Então eu acho que a maioria deles que estão trabalhando, estão interessados em melhorar. Porque eu já falei: *se você não melhorar, você fica prá trás. Ceis tão dando aula, e não querem estudar, não estão interessados, então*... Maculêlê, Puxada de Rede, Samba de Roda, Samba, o próprio Samba...que eu faço, fazia, malabares com o pandeiro, agora quem faz é o (...) o choro eu coloco eles prá tocar não vou ficar fazendo com gente nova porque... Então eles tão correndo atrás, pesquisando, mesmo aqueles que tem mais dificuldade, eu tive também, eu pego e explico, *vai treinar todo dia treina um pouco*... esse trabalho do livro, eu venho com uma proposta da pessoa, dando a idéia, explicando que eles tem materiais nas casas especializadas, tem professor, que eles procurem professor e se dediquem, porque é o que eu te falei: no futuro... porque a capoeira, ela é muito rica. Musicalmente, movimento, tem movimento, tem criatividade, ela é muito rica, precisa explorar; muita gente acha que já sabe tudo, mas tá enganado, não sabe nada de capoeira, nós não sabemos ainda nada de capoeira, a capoeira tem trezentos anos, cinqüenta que começou realmente a se propagar, ninguém pode dizer *não, eu sei tudo*. Quem disser, tá mentindo, não sabe nada, nós não sabemos nada, ela tem muita coisa, ela dá um nó nas pessoas, que você nem imagina. E nós temos que procurar, para daqui há cem, duzentos anos, ela possa então tar se enquadrando aí igual às outras artes marciais, que já tem, são consideradas milenares. Espero que isso, um dia, aconteça, eu não vou estar aqui, mas eu vou, com certeza, da onde eu estiver, eu vou estar vendo isso aí.

[107] Método muito utilizado para o ensino de rítmica.

unesp

Contramestre Plínio (Plínio César Ferreira) - Angoleiro, sim senhor

Gravado na sede da Academia, Rua Turiassú, 1172

14 de novembro de 2002

16:20 horas

Eu queria te pedir, Plínio, pra você falar um pouco sobre aquele negócio que o mestre Marinheiro falou, que se não fosse a música da capoeira, a capoeira já tinha virado esporte, "já tava nas olimpíadas", ele falou, né?

É, porque é o seguinte, a capoera, ela..., a parte musical, né, a parte tribalística, que é os instrumentos que são usados na capoera, é..., fora o pandero, que eu não tenho certeza, o reco-reco, os outros todos são instrumentos que... de culto, inclusive o birimbau, que em Cuba tem a função de... alguns, não sei exatamente qual lugar de Cuba, mas se usa prá o culto aos mortos, que aqui é chamado de culto aos eguns, no Brasil. Então, o agogô, por exemplo, que é um instrumento que é de ferro, a baqueta, que no caso é um vergalhão de ferro, que percute no agogô, é um instrumento de Ogum, que é usado no candomblé também; o atabaque, mesma coisa. Então, a capoera por si só, só pelo fato dos instrumentos, pelo fato da batida se monótona, pelo fato das cantigas serem repetitiva, ela já propicia um estado de transe na pessoa. E quando o mestre Marinheiro falou da coisa da música é, eu entendo a música assim como uma defesa, até, pra capoeira, porque as pessoas que praticam a capoera com o coração, não vêem com bons olhos essa coisa de, da capoeira esporte, porque na verdade a capoera é um esporte também, mas tem umas pessoas, algumas pessoas fazem questão de, é , divulga a capoera só como esporte, só como ginástica, isso é uma das coisas que ela é. Então, a gente percebe também, que essa coisa da música, essa coisa do toque, a coisa do canto, é uma coisa que é deixada, é passada de mestre pra aluno, de mestre pra discípulo, de amigo pra amigo, muitas delas é passada... a grande maioria foram passadas ao pé do ouvido, ou mesmo quando uma pessoa muito interessada vê um determinado mestre cantando aquela ladainha, porque o mestre criava as suas ladainhas e cantava, repetia as mesmas ladainhas geralmente na roda e algumas, em especial, é... prá determinados momentos, determinadas ocasiões...Então assim, por exemplo, o mestre João Pequeno canta uma ladainha do mestre Barbosa, que é aquela - "Bahia, minha Bahia...". Então, aquela ladainha ficou sendo do mestre Barbosa. Agora, essas ladainhas, elas eram aprendidas só no ouvi; e muitas pessoas, dessas que defendem a capoeira-esporte, é, a grande maioria delas não tiveram esse contato, com esse toque, com essas pessoas que tem esse conhecimento da parte musical da capoeira e ficam, assim, falando, supervalorizando a parte atlética, a parte esportiva, que é uma das partes da capoera, mas que se não fosse a música, ela seria, é..., um simples jogo de pernas, é... a música, então, ela tem toda uma função não só de educação, prá o jogo, mas também de concentração, de... a música seria uma regra até, eu diria, que o capoerista tem que seguir, e é o ritmo do birimbau que vai dá a vibração no corpo que o cara vai joga violento ou suave, ou em cima, ou em baixo, né... então, a capoera, a música da capoeria, elas, desdos seus primórdios, ela já tinha essa função de, por exemplo, na época da perseguição, se transformá em brincadera porque tinha música no jogo desse tipo, tinha a música da brincadera; então, quando chegavam pessoas que não podiam vê a luta, ela era passada numa forma de dança, ou numa forma de brincadera; então, quando o mestre Marinhero fala que a música é..., segurô a capoeira, eu acredito que ele tivesse sentido também que... a música teve, tem essa função de

guardá os segredos da capoera e mesmo, também, passá as mensagens só pros iniciados, ou pras pessoas que conhecem, então, determinadas palavras, são códigos, né, "volta do mundo", por exemplo, é a hora que vai se joga capoera; "aquim dê reis" (?), é "me acuda em nome do rei", que é uma palavra que é usada na louvação, é... e tantas otras, é, como...., o mestre Valdemar também tinhas as suas formas diferentes de, códigos da capoera, que ainda existe, hoje, né...todos os mestres, os novos mestres que estão, que vem duma linhagem séria de capoera, tão seguindo ai. Então, o Mestre Marinhero, quando ela fala isso, qué dizê que a capoera, se não fosse o lado da música, ela já teria sido extinta há muitos anos, muito tempo, até porque a música, é... a capoeira naquela época braba da capoeira, ela tinha o lado da luta, mas tinha o lado da vadiação, da brincadera, que é que...que a música permisse, porque se não tivesse a música ela seria só luta, só contato, talvez os perseguidor estivesse até perseguido com mais afinco, e teriam acabado com a capoeira, com certeza...

Mas você sente que , quer dizer, eu não sei se existe oficialmente um movimento prá tirá a música da capoera; porque assim, oficialmente, eu vi assim, ninguém toca muito mais, mas eu não vi ninguém falando, talvez tenha uma coisa..., não sei se você...

É, eu percebo, na verdade assim, não um movimento querendo tira a música da capoeira, mas eu percebo uma falta de conhecimento que algumas pessoas, por não terem esse acesso, por não terem acesso ao conhecimento, essas pessoas , elas é..., muitas vezes passam por cima da tradição e cantam coisas que não é de capoera, e isso, na verdade, é uma forma de matá a verdadera forma de faze capoera, até porque você... por exemplo, os mestres da regional..., assim, de regional, quem da capoera regional que tá fazendo a regional como o mestre Bimba fazia, né? Eu sei que tem alguns alunos do mestre, outras pessoas que vieram, que são da linhagem dos mestres de capoera angola, mas que..., até por uma questão de sobrevivência, quiseram fazê a regional sem tê aprendido com mestre Bimba, e hoje na verdade eles se dizem regional, mas usam a bateria da capoera angola, que são três birimbaus, dois pandero, reco-reco e agogô, que é uma..., isso é uma bateria que o mestre Pastinha usava, num eram todos os mestres que usavam essa bateria, né... eu tenho até informações que alguns mestres antigos, no caso do mestre Valdemar, o mestre Cobrinha Verde, eles usavam três birimbaus, dois panderos... o mestre Canjiquinha, eu tenho um depoimento do mestre Canjiquinha dizendo que existia uma roda de capoera com dois birimbaus, dois panderos, e até com um birimbau, dois pandeiros e um birimbau e um pandero, que o importante é o birimbau. Mas, na capoeira regional, a gente sabe que é um birimbau e dois panderos, e poucas pessoas tão fazendo isso, e percebo que algumas pessoas essa proposta..., começa essa preocupação de voltá...

Você chegou a ver o livro do mestre Brasília? Porque ele coloca lá: três birimbaus,... Isso eu não sabia...

É, a capoera regional é um birimbau e dois panderos..., e o mestre Brasília, por exemplo, ele é aluno do mestre Canjiquinha; o mestre Canjiquinha é aluno do mestre Aberrê, e o mestre Aberrê é angolero, era angolero... o mestre Canjiquinha, ele fazia show de capoera, trabalhava com vários tipo de folclore da Bahia, e ele era um cara que ele falava que a capoeira angola e a regional era uma coisa só, uma coisa que os angoleros não concordam, e nem o mestre Bimba, também...o mestre Bimba também: "regional é outra, angola é uma coisa,"; e hoje, também, existem algumas pessoas com esse pensamento "capoeira é uma só", eu fico preocupado, porque acho que as pessoas, na verdade, querem se apropriar das duas, querem pode vendê as duas capoeras, ensina as duas, que é um problema que eu enfrento aqui, que o cara de cima dá aula de capoera angola e

unesp

regional, ai as pessoas vem aqui e eu falo äqui é só angola", e o cara fala "então vô tê aula lá, que tem as duas..."; e acontece muitas vezes de depois os caras voltarem... mas, a bateria da capoeira, é, voltando à sua pergunta, eu não acho que exista um movimento, eu até tô sentindo agora um, uma preocupação com os jovens, os jovens capoeristas, os jovens angoleros, em aprendê mesmo, em aprendê, tá tendo uma nova, um novo fôlego, né, pra se aprendê a toca; mas existem mestres que se consagraram, de certa forma, é..., são conhecidos no mundo todo, que não tocam, e esses mestre, eles permitem que a capoeira seja praticada ao som do Olodum, ao som de músicas..., né, não precisa nem í longe, a gente vê isso em qualquer lugar, então eu acho que isso é uma forma de, do cara não assumi que não conhece, não quere desce do pedestal e aprende, então a gente vê essas coisas, eu eu acho muito negativo prá capoera.

Aqui em São Paulo tem alguém que faz capoera como o mestre Bimba fazia?

Olha, é, que eu conheça, não. Tem um rapaz, que foi aluno do mestre Menéu, que chama Macaquinho, quee o mestre Leléu é filho do mestre Bimba, e o Leléu ele ta com essa história, ele ta fazendo como o pai dele queria, fazendo com um birimbau só, eu não alcancei o mestre Bimba pra tá falando, mas sei que tem .., a bateria, eu tive a oportunidade de vê uma formatura dele e eu gostei muito, os caras jogavam capoera regional calçados, ele entregava lenço ao invés de cordão, que era como o mestre Bimba fazia, e tocando com um birimbau só e dois panderos. E com toda a coisa do mestre Bimba, o mestre Bimba, na formatura fazia a seqüência de escrete (?), que é a cintura desprezada, quando o cara caia mal, o cara pagava uma multa em cerveja, ou "mulher-barbada", que é uma bebida que o mestre Bimba criô prá os padrinhos, então eu vi tudo isso lá, e achei muito legal, porque o mestre Bimba, ele deixou uma tradição da capoeira regional, que não tá sendo seguida infelizmente, porque ele era uma sumidade, em birimbau, em pandero, em capoera, em tudo que ele fazia, em candomblé, mestre Bimba era um grande músico, uma cara que cantava muito, também, assim, taí o disco dele pra quem quisé comprová que ele, com um birimbau só, ele fazia muito mais do que muita gente por aí com três.

E, eu não sei se você lembra um negócio que a gente tinha conversado, você tinha falado que..., que eu tinha visto que parecia que tinha três capoeiras rolando por aí, que uma era a angola, outra seria essa regional do mestre Bimba e uma terceira, essa, que é uma...

Uma mistura, né? É, porque é o seguinte, tem acontecido assim, a capoeira angola existe, taí, os mestres de capoera angola são remanecentes de outros mestres que tem feito grandes trabalhos de capoeira, existem algumas pessoas, alunos do mestre Bimba, fazendo capoera regional também que eu, na verdade, conheço... em Salvador tem o Leléu e o mestre Itapoan[108] dá aula de capoeira regional também, é..., e otras pessoas que eu não tive oportunidade de conhecer o trabalho, então não posso falá, mas..., agora, a grande maioria, faz essa capoera misturada, o cara pega um pouco da capoera angola, um poço da capoera regional, e elementos de outras artes, por exemplo ginástica olímpica, circo, é... judô, boxe, põe na capoera e ai fica aquela coisa que não é nem capoera, nem boxe, nem nada. Então o cara, ele qué agarrá um capoerista, mas ele não qué agarrá um cara... não qué subi no ringue e agarrá..., então assim, não sô nem eu que digo, é os mestres mais velhos que dizem, o mestre (?) chama essa capoera de capoera "kung-fu", que é uma tercera capoera mesmo. Então, a capoera do mestre Bimba, eu tive a

[108] Raimundo de Almeida.

unesp

oportunidade de vê alguns alunos dele mais velhos, no caso o (?), de capoera regional, Jair Moura, o própio mestre Itapoá, que a capoera do mestre Bimba ela é em cima mas existiam os golpes, a defesa, a saída era desce e rola pro chão, né... então, assim, existe aquele clima de vadiação, se você não teve oportunidade de vê, eu até tenho... existe uma parte da capoera regional, mas que se você abaxá o volume, passa até como capoera angola, porque é uma capoera bem primitiva, uma capoera bonita, uma capoera com movimentos relaxados e tal, então, diferente dessa capoera que a ente tá vendo por aí, de muito salto, de soco, de agarrão, entendeu? Então, na verdade tá surgindo uma tercera capoera mesmo, e eu sinceramente não aprecio, não acho legal, não acho que é positivo pra capoera; e, com isso tamém tá acontecendo uma outra coisa que a gente começa a ficar preocupado, a gente que luta capoera angola. De dez anos pra cá, muitas pessoas tão vindo pra capoera angola de forma desordenada também, vem nessa bagunça, não concordando mas eram mestre de capoera regional, passam pra capoera angola já como mestre de capoera, nunca como aluno, então isso também é uma coisa que começa a ficar perigosa...

Pingüim (discípulo de Mestre Gato, Salvador -BA)

Gravado no Departamento da Faculdade de Química, USP

18 de junho de 1999

15:54 horas

Vou tocar o toque de Angola, porque o Angola (toca), no caso, o toque de Angola seria..., era um toque usado, entendeu, prá se lembrar da terra-mãe, é um toque onde vai a concentração, que requer concentração, você tá conversando com a segunda pessoa, porque na capoeira você tá sempre conversando com a segunda pessoa, que no caso seria o espírito da capoeira. Então você nunca tá tocando sozinho, prá você, você tá tocando e falando uma mensagem, isso é uma mensagem. E o berimbau, ele é isso, o berimbau (toca) não é só um instrumento musical, ele é um instrumento musical, entendeu, mas não é só isso. Ele é muito mais do que um instrumento musical (toca). Porque o berimbau tem que ir até a alma da pessoa (toca). Ele tem que ir fundo (?)... primitivo... - começa o toque.

(tocando) Em cima do toque... em cima do toque vem um canto, que é a mensagem, que é a ladainha...

Ê
Eu vi moço
Eu vi velho
Vi criança
Vi adulto
Ser morto e torturado
No quilombo dos Palmares
São fatos
(?)
Ê, Zumbi
Zumbi
É com ele que (?)
(?)
Deu rasteira e cabeçada
Lutou até morrer
(?) eu vi
Eu vi
Eu vi a morte de Zumbi

(termina o toque)

É mais ou menos isso. Que o berimbau, quando a pessoa tá tocando ele, tá conjunto, os três irmão, uns dois "bode" (?), um reco-reco, os "gan" (?) tocando, aquilo te leva a um transe, te leva a um transe espiritual que você, entendeu, "Ah, mas eu fiz aquilo?", mas é porque você tá tomado, quem tá tocando tem que fazê isso, tem que passá

essa mensagem, entre eu e a pessoa, rola esse... essa coisa entre nós dois, entendeu. Aí, daqui vai vir o meu improviso, daqui vai vir as coisas, na situação de momento. Então... a bateria tem que aprender a tocar, é essencial, a capoeira tem que ser cantada, tem que ser ritmada e (toca) é o berimbau, não tem a música: "Santa Maria, Santa Maria, não fosse o berimbau, capoeira não tinha. Santa Maria...".

Quer dizer, se não fosse o berimbau, tinha capoeira, mas só que com outra... com o lado luta; aqui já tá disfarçando, isso é prá você disfarçar, prá você sorrir, entendeu? Ai já tem o toque de jogo-de-pau (?), já tem o toque prá você brincar; então o berimbau toca a paz, toca a guerra, e toca amor, entendeu. E é por isso que o nego tem que aprender a tocar, prá na hora que o cara tocar aquilo, passar a mensagem prá o outro lado, um canto "ê, é mandingueiro", "ê, é cabeceiro", entendeu. Então, que mensagem foi passada, essa, se ele é mandingueiro, se ele é cabeceiro, se é a imagem do cão, né, então, passa essa imagem prá aquele que tá jogando alí, os dois que tão jogando, tão ali na vadiagem, que não é luta, eles tão vadiando; eu vô na sua casa, cê fala "ah, vai na minha casa" (?) eu não vou na sua casa lutar, você vem na minha casa vadiar, cê vem brincar, cê vem mostrar um conhecimento, então, você não vai na casa brigar, esse termo "Ah, eu vou lutar capoeira", esse termo, na capoeira, nós não usamos, na Capoeira Angola; muitas pessoas mal informadas tão usando, entendeu, mas o termo tá errado, vamos vadiar capoeira, é uma vadiagem.

E assim vai...

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

4. TABELAS GRUPOS DE CAPOEIRA

I. Grupos de Capoeira na cidade de São Paulo

Aeroporto
2 academias - R

Água Rasa
3 academias – R

Bela Vista
1 academia - R

Belém
2 academias - R

Brooklin
2 academias - R

Campo Belo
1 academia - R

Campo Grande
1 academia - R

Carrão
3 academias - R

Cidade Adhemar
1 academia - R

Consolação
2 academia - R

Freguesia do Ó
2 academias - R

Ipiranga
3 academias - R

Itaim Bibi
2 academias - R

Itaquera
1 academia - R

Jaguaré
1 academia - R

Jardim América
1 academia - R

Jardim Paulista
1 academia - R

Jardim São Luís
1 academia - R

Lapa
1 academia - A

Liberdade
1 academia - R

Mandaqui
1 academia - R

Moema
2 academias - R

Moóca
1 academia - R

Pedreira
1 academia - R

Perdizes
2 academias – R, A

Perus
1 academia - R

Pinheiros
3 academias – R

Planalto Paulista
1 academia - R

Raposo Tavares
1 academia - R

República
1 academia - R

Santa Cecília
1 academia - R

Santana
3 academias – R

Santo Amaro
2 academias - R

São Lucas
1 academia - R

São Miguel
1 academia - R

Saúde
4 academias – 3 R, 1 A

Socorro
1 academia - R

Tatuapé
2 academias – R

Tucuruvi
1 academia - R

Vila Andrade
1 academia - R

Vila Clementino
1 academia - A

Vila Madalena
1 academia - R

Vila Mariana
6 academias – 5 R, 1 A

Vila Medeiros
1 academia - R

Vila Olímpia
1 academia - R

Vila Prudente
1 academia – R

Vila Sônia
1 academia - R

Fontes: Lista OESP/Estadão e GuiaMais São Paulo
Revistas Praticando Capoeira (ano 1, n.º 7) e Capoeira: arte e luta Brasil (ano 2, n.º 6 e 7).
Período da pesquisa: 05/2000 a 01/2002

unesp

Grupos de Capoeira Contatados

ESTILO	GRUPOS	ENDEREÇO	MESTRE
R	Academia Paulista de Capoeira	R. Rozo Lagoa, 97 – Imirim – fone: 857-3626	*Prof.* China – Dir. Conf. Bras. Capoeira
R	Alegria do Povo	R. Adolfo Pinheiro Machado, 12 - fone: 520-4782	*Mestre* Bond Boca
A	Angoleiro, Sim Senhor	R. Turiassu, 1.274 - fone: 3673-0688	*Contra-mestre* Plinio
R	Aruanã	R. Santa Rita do Itueto, 15^{A} – Peri Alto – fone: 3981-4995	*Mestre* Bira/ *contra-mestre* Uruba
A	Bahia, Eu te Amo	Av. Eng. H. ª Eiras Garcia, 340 fone: 3731-3379	*Mestre* Careca
R	Berimbau de Ouro	R. Matias Aires, 173 - fone: 285-4217	*Instr.* Roberto
R	Caifazes	Fone: 5666-1554	*Coordenador:*Marcos Veríssimo
R	Capoeira Resistência	Av. Tucuruvi, 890 – Tucuruvi – fone: 6983-8653	*Mestre* Panão
R	Cordão de Ouro	Av. Duque de Caxias, 94 – fone: 221-5923	*Mestre* Suassuna
R	Gerais	R. Arthur de Azevedo, 67 - fone:9235-157	*Mestre* Mão Branca
R	Geração Capoeira	R. Conselheiro Furtado, 1.213 2º andar – fone: 3119-0806	*Mestre* Bambu
R	Guerreiros de Zumbi	Av. Bom Clima, 13 – Guarulhos – fone: 6468-2277	*Mestre* Catitu
R	Made in Brasil	R Cônego Eugênio Leite, 449 - fone: 3881-0830	*Mestre* Brasília
R	Mandela	R. Manoel Barreiro, 28 – Jd. S. Luiz – fone: 5851-3349	*Prof.* Litinho
R	Muzenza	Av. Prof. José Barreto, 915 – Cotia – fone: 493-5383	*Mestre* Burguês/ *contra-mestre* Jaguara
R	Naz	Av. São Miguel, 9642 – S. M. Paulista – fone: 297-6082	*Mestre* Trindade
R	Negros de Aruanda	Pça. Jesuíno Bandeira, 240	*Mestres* Salgado e Pressão
R	Nova Geração	Av. Celso Garcia, 2545 - Tatuapé	*Contra-mestre* Foca
A	Nzinga	Av. Cardeal Arcoverde, 2.958 - fone: 3819-5022	*Cont.-mestres Janja, Paulinha e Poloca*
R	Pequenos Mandigueiros	Av Eng. Caetano Alvares, 463 – fone: 3951-1243	*Professor* Pequeno

5. FOTOS DE ACADEMIAS

ACADEMIA ANGOLA

Angoleiro, Sim Senhor – Contramestre Plínio



Decoração:

Estrela de Salomão e símbolos de respeito e proteção do grupo



Decoração:

Instrumentos musicais



Treino



Contramestre
Plínio

ACADEMIA REGIONAL

Negros de Aruanda – Mestre Salgado



Decoração:

Espelho, Aparelhos de ginástica e instrumentos musicais



Decoração:

Troféus, diplomas e máscaras de combate



Alunos da
turma infantil
com
Mestre Pressão



Mestre Salgado
na academia
Aquamotion