



SCUOLA DI DOTTORATO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO-BICOCCA

Dipartimento di / Department of
Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa"

Dottorato di Ricerca in / PhD program
Antropologia Sociale e Culturale - DACS Ciclo / Cycle XXX

DAL CANTO AL GESTO, DAL CORPO AL TESTO: Dialoghi con il Gruppo di Capoeira Angola Pelourinho

Cognome / Surname: Tamplenizza Nome / Name: Cecilia

Matricola / Registration number 799169

Tutore / Tutor: Chiar.mo Prof. Roberto Malighetti (UNIMIB)

Tutore / Tutor: Chiar.ma Prof. Edilene Dias Matos (UFBA)

Coordinatore / Coordinator: Chiar.ma Prof. Alice Bellagamba

ANNO ACCADEMICO / ACADEMIC YEAR

2016/2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

DO CANTO AO GESTO, DO CORPO AO TEXTO
DIÁLOGOS COM O GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO

por

CECILIA TAMPLENIZZA

Orientadora: Profa. Dra. EDILENE DIAS MATOS (UFBA)
Orientador: Prof. Dr. ROBERTO MALIGHETTI (UNIMIB)

SALVADOR/MILANO
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

*“DO CANTO AO GESTO, DO CORPO AO TEXTO”
DIÁLOGOS COM O GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO*

por

CECILIA TAMPLENIZZA

Orientadora: Profa. Dra. EDILENE DIAS MATOS (UFBA)
Orientador: Prof. Dr. ROBERTO MALIGHETTI (UNIMIB)

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências em convênio com o Dottorato in Antropologia Culturale e Sociale dell’Università degli Studi di Milano-Bicocca como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

SALVADOR/MILANO
2017

Ai miei nonni

AGRADECIMENTOS

À todos os que se relacionaram pacientemente comigo, permitindo a produção dessa tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas bolsas de estudo no Brasil e no exterior.

Aos meus orientadores Edilene Dias Matos e Roberto Malighetti que, por caminhos diferentes, me levaram a aprofundar meus questionamentos, com seriedade e paixão pela pesquisa.

Agradeço a todos os integrantes do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho que, direta e indiretamente, participaram dessa pesquisa. Especialmente à mestre Moraes por guiar minha paixão pela capoeira angola. À mestre Kenji e os contramestres David, Franck, Olujimi e Deni, pela confiança e atenção.

À Associazione Italiana di Capoeira e mestre Baixinho por ter me apresentado a capoeira e pela amizade.

Ao Grupo de Capoeira Angola Cremona e a todos os capoeiristas italianos que contribuíram com essa pesquisa.

Não posso deixar de agradecer minha família e os meus amigos que me apoiaram, mesmo quando o compromisso com esse trabalho me levou longe deles. Assim como meu marido e companheiro Anderson e à nosso filho, que nasceu junto com essa pesquisa, para que seu futuro seja atento e aberto para a diversidade.

EPÍGRAFE

Dia e noite é diferente
Quando chega o escurecer
Só sei que tudo mudou
Quando chega o amanhecer
A distância que separa
Bahia e Paraná
É bastante pra saber
que a pé não chego lá

Mestre Moraes

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Ich schlief, ich schlief –,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht,
Tief ist ihr Weh, –
Lust - tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit –,
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!»

Friedrich Nietzsche

O sonho esté entre a vigília e o sono

Moulay Abedslem

TAMPLENIZZA, Cecilia. Do canto ao gesto, do corpo ao texto: diálogos com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. 451f. 2017. Tese (Doutorado). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Dottorato in Antropologia Culturale e Sociale (DACS), Università degli Studi di Milano-Bicocca, Salvador/Milano, 2017.

RESUMO

Essa tese é o resultado de uma pesquisa etnográfica realizada junto às atividades do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP – em Salvador (Bahia/Brasil) e em Cremona (Itália). Trata-se de narrativa centrada em experiência autoral nômade, que se fez oportunidade para investigar os processos culturais, artísticos, bem como as dinâmicas político-sociais que obras, marcadas por várias autorias, do final do século XIX aos dias atuais, trazem sobre a capoeira, com mudança de seu estatuto: de prática criminalizada (e sempre posta à margem) à Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Crítico em relação a esse projeto de institucionalização, o GCAP, orientado pelo Mestre Moraes (Pedro Moraes Trindade), vem desenvolvendo um projeto, interessado em compreender, no contexto atual, narrações orais e corporais, levando adiante princípios e práticas que distinguem essa arte em sua complexidade. Como transmitida no GCAP, a capoeira angola sugere um pensamento de entre-lugar, estimulando a constante busca por outras verdades, ancorado num aprendizado sem ponto final. Para ressaltar essa perspectiva, a narrativa de minha experiência etnográfica não tratou de aspectos meramente visíveis da capoeira – materialização que, pessoas com seus corpos, fazem da capoeira -, mas de como sua prática estimula emoções, interesses e conhecimentos. Minha experiência, em diálogo com outros integrantes do GCAP e suas produções, trouxe à tona a existência de uma tradição poética da capoeira angola, que chamei de *poética mandinga*, ressaltando sua ancestralidade africana. Essa poética envolve as diversas partes do ritual da capoeira - textuais-corporais-musicais-relacionais – e permite entender a capoeira angola como uma ambiência comunicacional, artístico e expressiva, divulgada e atualizada no encontro entre diferentes culturas.

Palavras-chaves: Capoeira Angola. Poéticas orais. Corpo. Música. Rito.

TAMPLENIZZA, Cecilia. Dal canto al gesto, dal corpo al testo: dialoghi con il Gruppo di Capoeira Angola Pelourinho. 451f. 2017. Tesi (Dottorato). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Dottorato in Antropologia Culturale e Sociale (DACS), Università degli Studi di Milano-Bicocca, Salvador/Milano, 2017.

ABSTRACT

Questa tesi è il risultato di una ricerca etnografica condotta frequentando le attività del Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - GCAP - a Salvador (Bahia/Brasile) e a Cremona (Italia). È una narrativa centrata in un'esperienza d'autore nomade, che è diventata l'occasione per indagare i processi culturali e artistici, così come le dinamiche politiche e sociali che l'operato di diversi attori, della fine del XIX secolo ad oggi, ha prodotto sulla capoeira, cambiando il suo *status*: da pratica criminalizzata (e sempre marginalizzata) a simbolo del Patrimonio Immateriale dell'Umanità.

Critico nei confronti di questo progetto di istituzionalizzazione, il GCAP, orientato da *Mestre Moraes*, Pedro Moraes Trindade, sviluppa un progetto interessato a comprendere, nel contesto attuale, narrazioni orali e corporali, portando avanti principi e pratiche che contraddistinguono quest'arte nella loro complessità. Come trasmessa nel GCAP, la capoeira angola suggerisce un pensiero del intermezzo (*in-between*), stimolando la costante ricerca di altre verità, ancorato in un processo di apprendimento privo di punto finale. Per sottolineare questo aspetto, la narrazione della mia esperienza etnografica non ha affrontato solo gli aspetti visibili della capoeira - materializzazione che le persone con i loro corpi fanno della capoeira -, ma di come questa pratica stimola emozioni, interessi e conoscenze. La mia esperienza, in dialogo con gli altri membri del GCAP e le sue produzioni, ha inoltre fatto emergere l'esistenza di una tradizione poetica della capoeira angola, che ho chiamato poetica *mandinga*, sottolineando la sua discendenza africana. Tale poetica coinvolge diversi aspetti ritualistici della capoeira - testuali-corporei-musicali-relazionali - e consente di comprendere la capoeira angola come un ambiente comunicativo, artistico ed espressivo, oggi, divulgato e attualizzato nell'incontro tra culture diverse.

Parole-chiave: *Capoeira Angola*. Poetica orale. Corpo. Musica. Rito.

TAMPLENIZZA, Cecilia. From singing to gesture, from body to text: dialogs with *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho*. 451f. 2017. Thesis (Doctorat). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Dottorato in Antropologia Culturale e Sociale (DACS), Università degli Studi di Milano-Bicocca, Salvador/Milano, 2017.

ABSTRACT

This thesis is the result of an ethnographic research conducted by the activities of Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - GCAP in Salvador (Bahia/Brazil) and in Cremona (Italy). This narrative is focused on an nomadic auteur experience that has become an opportunity to investigate the cultural and artistic, as well as political and social, processes that the actions by various authors, from the late nineteenth century to today, has produced on Capoeira, changing its status: from a criminalized practice to a symbol of the Immaterial Heritage of Humanity.

Critical to this project of institutionalization, the GCAP, under the guidance by *Mestre Moraes*, Pedro Moraes Trindade, grows his project, interested in understand the contemporary oral and corporal narrative, pursuing principles and practice that distinguish this art as a complexity. As forwarded in the GCAP, Capoeira Angola suggests an in-between thought and encourages the research for other truths in a learning process that has no ending point. With a special focus on this perspective, the narrative of my ethnographic experience doesn't address just to visible aspects of capoeira - materialization that people gives with their bodies -, but how this practice stimulates emotions, interests and knowledge. My experience, in dialogue with other members of the GCAP and its productions, bring up the existence of a poetic tradition of capoeira angola, which I called *mandinga* poetic, with a special focus on its African ancestry. That poetic involve different parts of the capoeira ritual - textual-corporeal-musical-relational - and allows to understand capoeira angola as a communicational, artistic and expressive environment, spread and updated in the relation between different cultures.

Keywords: *Capoeira Angola*. Oral poetry. Body. Music. Ritual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	1	Negros que vão levar açoites. Gravura de Federico Guillherme Brigs, Rio de Janeiro, RJ: Riviere e Briggs, entre 1832-36. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 34
Figura	2	Recorte, A Notícia, Salvador, 31 out. 1914, p. 4. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/720160/222	p. 40
Figura	3	Capa do livro de Maria Graham, publicado em 1824 e seu desenho que retrata a Igreja e o Convento de Santo Antônio da Barra, em Salvador.	p. 46
Figura	4	Cadeira or Sedan Chair of Bahia, ilustração de Maria Graham (1824, p. 258)	p. 46
Figura	5	Johann Moritz Rugendas, Jogar Capoeira ou danse de la guerre. Viagem Pitoresca através do Brasil, grav. 97, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 58
Figura	6	Paul Harro-Harring, Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays, Tropical Sketches from Brazil, técnica: nanquim, aquarela e guache sobre papel, 1840	p. 60
Figura	7	O cantor cego, DEBRET J.B., Litografia de Frères Thierry, Paris: Firmin Didot Frères, 1835, pl. 41 p. 128.	p. 61
Figura	8	Debret J.B. O Velho Orfeu Africano. Oricongo, 1826, aquarela sobre papel, 15,60 x 21,50 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017.	p. 62
Figura	9	Detalhes das ilustrações Negres vendeurs de volaille e Nègres vendeurs de charvbon, DEBRET, 1835, pl. 14 e pl. 21.	p. 64
Figura	10	Fotografia de Ruth Landes, Capoeira. O terceiro da esquerda, primeira fila em pé, Edison Carneiro. Fonte: museuafrodigital.ufba.br	p. 67
Figura	11	Fotografia de Ruth Landes. Berimbau. Fonte: museuafrodigital.ufba.br	p. 68
Figura	12	Um das páginas do manuscrito de mestre Pastinha	p. 85
Figura	13	Recorte do manuscrito de mestre Noronha.	p. 86
Artigo	1	A Tarde, Salvador, 19 abr. 1966. Fonte: ceao.phl.ufba.br	p. 96
Artigo	2	A Notícia, Rio de Janeiro 02 fev.1974. Fonte: memoria.bn.br	p. 98
Artigo	3	MONTEIRO Adriana. As verdades de um capoeiristas. O Dia, Rio de Janeiro, 02 dez.1973. Artigo completo em Anexo M. Fonte: memoria.bn.br	p. 99
Artigo	4	Tribuna da Bahia, Salvador, 16 jan. 1975, p. 5	p. 102
Artigo	5	O Globo, Rio de Janeiro, 20 nov. 1981. Fonte: memoria.bn.br	p. 103
Artigo	6	BRITO, A Tarde, Salvador, 02 mai. 1982. Caderno 2, p. 2.	p. 104
Artigo	7	Tribuna da Bahia, Salvador, 06 mai. 1986, p. 6.	p. 105
Artigo	8	Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 03 mai. 1982.	p. 106
Figura	14	Folder da Programação do mês de Setembro de 1982 produzido pelo	p. 106

	Ceca, frente, em FONSECA, 2009, p. 137B	
Figura 15	Folder da Programação do mês de Setembro de 1982 produzido pelo Ceca, verso, em FONSECA, 2009, p. 137B.	p. 106
Figura 16	Os mestres João Pequeno e mestre Moraes nos anos 1980. Fonte: Arquivo Mestre Jair Moura.	p. 107
Figura 17	Mestre João Grande com Mestre Moraes nos anos 1980. Fonte: Arquivo GCAP	p. 108
Figura 18	Foto tirada em 1984, na ocasião em que o Presidente do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, o distinguido Pedro Moraes Trindade, concedia ao caxiense Cinésio Feliciano Peçanha o certificado de Mestre. Fonte: Fotografia e legenda original de mestre Jair Moura.	p. 109
Artigo 9	A Tarde, 2 ago. 1985, Cad. 2, p. 3	p. 112
Artigo 10	Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 22 fev. 1995.	p. 115
Artigo 11	Cabeçalho da coluna Capoeira no jornal A Tarde, Salvador, 1987.	p. 116
Figura 19	Augusto Leal mostra algumas fotos do Gcap antes da reforma do Forte da Capoeira, durante a palestra sobre história do Forte de Santo Antônio por ocasião do Evento do GCAP 2012. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 117
Artigo 12	A Tarde, Salvador, 13 ago. 1989, Cad.2, p. 2.	p. 118
Figura 20	Fotogramas da minissérie “O Pagador de Promessas”, Primeiro fotograma: Mário Gusmão; segundo: roda com os membros do GCAP; terceiro: mestre Moraes tocando o gunga. Fonte: www.youtube.com/watch?v=TjelJFMqYy4 .	p. 121
Figura 21	Fotogramas do documentário Bericht über Capoeira. Fonte: www.youtube.com/watch?v=qMMsgxBxNUY	p. 122
Figura 22	Fotogramas que documentam a participação do GCAP ao documentário “Capoeira em Cena”. Fonte: www.youtube.com/watch?v=YyMqW7x3x1e4 .	p. 123
Figura 23	Fotogramas da participação do GCAP ao documentário “Brazil: Resistance in the Forte de Santo Antônio”. Fonte: ina.fr.	p. 123
Figura 24	João Oliveira dos Santos (Mestre João Grande), Pedro Moraes Trindade (Mestres Moraes), Cinésio Feliciano Peçanha (Cobra Mansa), Themba Mashama, nos Estados Unidos. Fonte: Arquivo e legenda original de mestre Jair Moura	p.124
Figura 25	Cartaz do Evento GCAP Japão 2015. Fonte: Arquivo GCAP	p. 129
Figura 26	Cartaz do Evento GCAP Paraitinga 2015 e imagens do evento. Fonte: Facebook/gcapsaoluizdoparaitinga	p. 129
Figura 27	Fotogramas do documentário “Capoeiragem na Bahia”, 2008. Fonte: portalcapoeira.com.	p. 130
Figura 28	Fotogramas do documentário “Artes da Capoeira”, 2008, com a participação do GCAP. Fonte: www.tve.ba.bov.br .	p. 131
Figura 29	Pedro Moraes Trindade apresentando no TEDx Pelourinho em 2011. Fonte: www.ted.com/tedx/events/1828 .	p. 131
Figura 30	Capa do primeiro Cd do GCAP, 1996.	p. 132

Figura	31	Contra capa do Cd O Gcap Tem Dendê, 1999.	p. 134
Figura	32	Um das páginas do encarte do cd O GCAP Tem Dendê, 1999.	p. 135
Figura	33	Discografia do GCAP 1996-2015.	p. 137
Figura	34	Foto tirada durante o lançamento do Cd Ligação Ancestral. Os últimos dois à direita são os mestres Didi e Moraes. A esquerda, Cláudio Trindade, Eugênio Líbano Soares, Juana Elben dos Santos. Foto: Arquivo GCAP.	p. 137
Figura	35	Fotografia tirada durante o Evento Ligação Ancestral com alguns dos então membros do GCAP e mestre Moraes. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 137
Artigo	13	Correio da Bahia, Salvador, 10 mar. 2006.	p. 138
Figura	36	Gravação CD Meu Viver, GCAP, 2010, Fonte: Arquivo GCAP.	p. 140
Figura	37	Os mestres Moraes e Kenji durante a gravação do Cd GCAP 35 anos. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 141
Figura	38	Gravação CD GCAP 35 anos 2015. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 142
Figura	39	Capa do cordel “De Zumbi ao GCAP”, por Leandro Tranquilino Pereira (1995).	p. 143
Figura	40	Imagens do forte de Santo Antônio antes da reforma.	p. 148
Figura	41	Imagens da palestra sobre a história do Forte da Capoeira durante o evento do GCAP 2016. Leal e Moraes mostram fotografias da reforma. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 149
Artigo	14	FONSECA, <i>A Tarde</i> , 17 nov. 2007, p. 3.	p. 154
Figura	42	Mestre Moraes durante o Evento do GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP	p. 158
Figura	43	Mestre Kenji, durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP	p. 159
Figura	44	Os contramestres Franck e Olujimi durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.	p. 160
Figura	45	Contramestre David durante o Evento GCAP 2016. Fonte: Acervo GCAP.	p. 161
Figura	46	Contramestre Deni durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.	p. 161
Figura	47	Roda Evento do GCAP 2016, em Ilha de Maré, Bahia. Fonte: Arquivo do GCAP.	p. 169
Figura	48	Roda durante o Evento do GCAP Japão 2015. Fonte: Arquivo GCAP.	p. 178
Figura	49	Parte da ancestralidade do GCAP é representada no espaço do grupo. Fonte: Acervo GCAP.	p. 181
Figura	50	Roda durante o Evento GCAP 2012. Fonte: Acervo GCAP	p. 188
Figura	51	Durante uma roda do Evento GCAP 2012, mestre Moraes pede para <i>chamar</i> os jogadores aos pés do berimabu. Fonte: Acervo GCAP.	p. 191
Figura	52	Mestre Moraes (vestindo branco) joga com contramestre David, durante uma roda do Evento GCAP 2012. Fonte: Acervo GCAP.	p. 192

Figura	53	Roda durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.	p. 195
Figura	54	Treino durante o Evento GCAP 2016. Fonte: Acervo GCAP.	p. 196
Figura	55	Valmir Coutinho, raspando uma beriba, durante a Oficina de Confeção de Instrumentos durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.	p. 197
Figura	56	Mestre Kenji <i>armando</i> um berimbau, durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.	p. 198
Figura	57	Fotogramas do filme Capoeira Angola de Alceu Maynard Araújo.	p. 229
Figura	58	Fotogramas do filme <i>Vadiação</i> de Alixandre Robatto Filho.	p. 229
Figura	59	Fotogramas do filme <i>Barravento</i> de Glauber Rocha.	p. 229
Figura	60	Fotogramas do filme <i>Bahia, capoeira sur la plage</i> .	p. 230
Figura	61	Fotogramas do filme <i>Pagador de Promessas</i> de Anselmo Duarte.	p. 231
Figura	62	Gravação do filme <i>Dança de Guerra</i> dirigido por Jair Moura.	p. 231
Figura	63	Mestre Pastinha (o primeiro a direita) e seus alunos (da direita) João Pequeno, João Grande, Gildo Alfinete embarcando para o I Festival de Artes Negras em Dakar, 1966. Fonte: Internet.	p. 265
Figura	64	Fotografias n. 25400 e 26402 Água dos Meninos, Salvador, Bahia, de Pierre Verger©Fundação Pierre Verger, Fotos protegidas pela Lei dos Direitos Autorais 2610/98. Interessados em utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html).	p. 272
Figura	65	Fotografias sobre Capoeira, Bahia de Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE01665 e 010BACE14272-14283) a direita mestre Waldemar tocando berimbau.	p. 272
Artigo	15	Corriere della Sera, 8 abr. 1981, p. 17.	p. 280
Artigo	16	Corriere della Sera, Vivimilano: Milano, 15 dic. 1993.	p. 282
Artigo	17	Corriere della Sera: Roma, 30 nov. 1992, p. 40.	p. 284
Artigo	18	Corriere della Sera, Vivimilano: Milano, 09 abr. 1992, p. 5.	p. 287
Figura	66	Luiz Oliveira Martins, mestre Baixinho. Fonte: accademiacapoeira.altervista.org	p. 289
Artigo	19	Corriere della Sera, 29 nov. 1992, p. 48.	p. 290
Artigo	20	Corriere della Sera, 27 out. 1997, p. 46.	p. 292
Figura	67	Aula de ritmo durante o Evento do Grupo de Capoeira Angola Cremona 2015, na Itália. De pé em frente à bateria mestre Moraes	p. 298

ANEXOS E APÊNDICES

ANEXO	A	Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890	p. 356
ANEXO	B	Jean-Baptiste Debret, Marimba. Passeio de domingo à tarde. Aquarela sobre papel, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro: IPHAN, 1826.	p. 358
ANEXO	C	Jean-Baptiste Debret, Statue de St. George et son Cortège: précédant la procession de la Fête-Dieu. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 27, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 359
ANEXO	D	Jean-Baptiste Debret, Qûete pour l'entretien de l'église du Rosario. Coleta para a manutenção da Igreja do Rosário. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 30, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 360
ANEXO	E	Jean-Baptiste Debret, Le St. Viatique porté chez un malade. Extrema-unção levada a um doente. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 12, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 361
ANEXO	F	Jean-Baptiste Debret, Quete nommée la folie de l'empereur de St. Esprit. Folia do Divino do Imperador do Espírito Santo. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 29, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 362
ANEXO	G	Jean-Baptiste Debret, Ange revenant de la procession: un domestique negre rapportant la palme de son maitre, le dimanche des rameaux. Vestimenta de um anjo voltando da procissão. Um negro doméstico segurando a mão de seu mestre, no Domingo de Ramos. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 25, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 363
ANEXO	H	Jean-Baptiste Debret, Les barbiers ambulants. Boutique de barbiers. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 11 e 12, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 364
ANEXO	I	KIRBY Percival R.. The musical instruments of the native races of South Africa. Johannesburg: Witwatersrand University Press, plates n. 59, 1968.	p. 365
ANEXO	J	Jean-Baptiste Debret, Nègre vendeurs de volaille. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 14, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 366
ANEXO	K	Jean-Baptiste Debret, Nègre vendeurs de charbon. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 21, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br	p. 366
ANEXO	L	KIRBY Percival R.. The musical instruments of the native races of South Africa. Johannesburg: Witwatersrand University Press, plates n. 54, n. 55, n. 56, 1968.	p. 367
ANEXO	M	MONTEIRO Adriana. <i>As verdades de um capoeirista. O Dia</i> , Rio de Janeiro, 02 dez.1973.	p. 368

ANEXO	N	CARVALHO DE Jailton. Mestre quer capoeira sem folclore. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, p. 4, 10 jun. 1989.	p. 369
ANEXO	O	NÃO há guerra na capoeira angola, <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 3, 25 set. 1988	p. 370
ANEXO	P	EX-ALUNO de Pastinha quer salvar capoeira. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 4, 19 nov. 1984.	p. 370
ANEXO	Q	BRITO Reynivaldo. Os grandes mestres da capoeira. <i>A Tarde</i> , Salvador, 02 mai. 1982, cad. 2, p. 2.	p. 371
ANEXO	R	CAPOEIRA presente na festa de Primavera. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 3, 29 nov. 1985.	p. 372
ANEXO	S	OFICINA de capoeira. <i>A Tarde</i> , 28 ago. 1985, p. 4	p. 372
ANEXO	T	GRUPO quer preservar e ampliar prática da capoeira de Angola, <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 7, 04 ago. 1986.	p. 373
ANEXO	U	FARIAS Berna. IÊ Camará a capoeira vai ao debate sem sair da roda. <i>A Tarde</i> , Salvador, 2 ago. 1985, Cad. 2, p. 3.	p. 374
ANEXO	V	PACHECO Antônio Carlos. Mestres angoleiros buscam união. <i>A Tarde</i> , Salvador, 01 jun. 1987, Cad. 3, p. 3.	p. 375
ANEXO	W	PACHECO Antônio Carlos. Três eventos agitam os capoeiristas. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 15, 31 jul. 1987.	p. 376
ANEXO	X	DEBATE a capoeira Angola na roda. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 7, 4 ago. 1986.	p. 377
ANEXO	Y	PRESO [...], <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 8, 12 jan. 1977	p. 378
ANEXO	Z	CARAMEL Arthur. Capoeira Angola dá a volta por cima. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 18 ago. 1988, p. 6-7.	p. 379
ANEXO	AA	SEMINÁRIO discute sobre a capoeira de Angola. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 14 jun. 1989, Caderno 2, p. 3.	p. 381
ANEXO	BB	MOSTRA de capoeira vê abandono da infância. <i>A Tarde</i> , Salvador, cad. 2., 08 dez. 1990, p. 4.	p. 382
ANEXO	CC	Libereto do cordel “Dr Zumbi ao GCAP”, por Leandro Tranquilino Pereira (1995).	p. 383
ANEXO	DD	MANZONI Franco. Da Bahia un affresso musicale. <i>Corriere della Sera</i> : Milano, 29 dic. 1988, p. 30.	p. 384
ANEXO	EE	PORRO Maurizio. Magica samba, che fai ancora seognare il cummenda. <i>Corriere della Sera</i> : Milano, 23 dic. 1993, p. 31.	p. 385
ANEXO	FF	OBA Oba bis, il Brasile resta a Milano. <i>Corriere della Sera</i> : Milano, 5 jan. 1994, p.38.	p. 382
APÊNDICE	A	Entrevista Pedro Moraes Trindade - Mestre Moraes	p. 387
APÊNDICE	B	Entrevista Olujimi Damasceno Moraes Trindade	p. 395
APÊNDICE	C	Entrevista José David Evangelista da Fonseca, contramestre David	p. 402
APÊNDICE	D	Entrevista Kenji Shibata, mestre Kenji	p. 407
APÊNDICE	E	Entrevista Franck Levital, contramestre Franck	p. 414
APÊNDICE	F	Entrevista com Luis de Oliveira Martins – mestre Baixinho	p. 419
APÊNDICE	G	Entrevista Marco Vigorito	p. 427

APÊNDICE	H	Entrevista Marco Liberatore	p. 430
APÊNDICE	I	Entrevista Marco Riccobelli	p. 433
APÊNDICE	J	Entrevista Fabio Zaretti	p. 435
APÊNDICE	K	Entrevista Alice Bercheux e Emanuela Tamburri	p. 437
APÊNDICE	L	Entrevista Fabrizio Pierno	p. 440
APÊNDICE	M	Entrevista Marco Marigliano	p. 443
APÊNDICE	N	Entrevista Mariagrazia Scrivani	p. 445
APÊNDICE	O	Intervista Tiziana Brigatti	p. 448
APÊNDICE	P	Entrevista Alessandro Moretti	p. 450
APÊNDICE	Q	Entrevista Francesca Scarcioffolo	p. 454

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	p. 18
2	VAMOS LÁ BRINCAR NA RODA	p. 29
2.1	“ATE ÀS AVE-MARIAS”: DO BATUQUE À CAPOEIRA	p. 31
2.2	“SONS E VOZES DISSONANTES”: OLHARES ESTRANGEIROS	p. 42
2.3	“BERIMBAU NÃO É GAITA DE FOLE”: INSTRUMENTOS MUSICAIS	p. 55
2.4	“TRABALHAM, BEBEM E CANTAM”: NÃO MAIS ESCRAVOS	p. 68
2.5	“OS QUE SABEM ENTRAR E SAIR DE UM BARULHO”: VELHOS MESTRES	p. 81
3	GCAP: “A HISTÓRIA DO QUE FIZ SO EU SEI SER CONTADOR”	p. 93
3.1	“SÓ SE FOR QUANDO O DIA CLAREOU”	p. 94
3.2	UM MOVIMENTO NEGRO DA CAPOEIRA	p. 111
3.3	“A RENOVAÇÃO DA VIDA É O PAPEL DA NATUREZA”: CONSTRUINDO UMA DISCOGRAFIA DO GCAP	p. 128
3.4	“PARCERIA SIM, INTERVENÇÃO NÃO”: O GCAP E O FORTE DA CAPOEIRA	p. 144
4	“GUNGAÉ MEU NÃO DOU A NINGUEM”	p. 156
4.1	FALANDO OUTRA LÍNGUA	p. 164
4.2	EXPERIÊNCIAS DE TREINO: “UM CORPO QUE PENSA E UMA MENTE QUE VIBRA”.	p. 174
4.3	APRENDENDO COM A MÚSICA	p. 186
4.4	A RODA: UM ASSEMBLEIA	p. 202
5	“CERTO DIA ALGUÉM ME DISSE QUE EU NÃO ERA CANTADOR”	p. 211
5.1	“SAMBA É COMO PASSARINHO. É DE QUEM PEGAR”	p. 214
5.2	“MEU CANTAR TEM SENTIMENTO, VEM DE DENTRO SAI PRA FORA”	p. 226
5.3	MESTRE MORAES: UMA POÉTICA MANDINGA	p. 241

5.4	“ERA EU ERA MEU MANO, ERA MEU MANO ERA EU”	p. 252
6	CUMBI VIROU IE IE: CAPOEIRA ANGOLA NA ITÁLIA	p. 264
6.1	OS PRIMÓRDIOS DA CAPOEIRA NA ITÁLIA: “UMA ARTE MARCIAL DANÇADA QUE OS ESCRAVOS USAVAM PARA SE DEFENDER”	p. 275
6.2	“VIVO NO MEIO DE ESTRANGEIROS E SOU ESTRANGEIRO TAMBÉM”	p. 289
6.3	“VI CAPOEIRA PELA PRIMEIRA VEZ...”: NARRAÇÕES DE CAPOEIRISTAS NA ITÁLIA	p. 296
6.4	CAPOEIRA ANGOLA, APRENDIZADO INTERCULTURAL?	p. 312
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 325
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 333
9	ANEXOS	p. 355
10	APÊNDICES	p. 386

1. INTRODUÇÃO

Vorrei all'ombra del tuo
sguardo
sostare e con la
mano disegnare
la tua voce
che cala verso
me a raccontare.
Vorrei al ritmo
del verso
abbandonarmi ma
il tempo stringe
e devo correre
ancora.
Goliarda Sapienza¹

Ao longo dos séculos XIX e XX, a capoeira foi representada por portavozes diferentes que lhe atribuíram várias formas. Definida, desconstruída e reconstruída, adquiriu diversos “sobrenomes”². Aos poucos, as questões debatidas acerca dela se tornaram cada vez mais complexas. De prática criminalizada, perseguida judicialmente, se afirmou internacionalmente, até receber, em 2014, por parte da UNESCO, o reconhecimento de Patrimônio Imaterial da Humanidade. A Roda de Capoeira, se lê no portal do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

é um elemento estruturante de uma manifestação cultural, espaço e tempo, onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais de herança africana - notadamente banto - recriados no Brasil. Profundamente ritualizada, a roda de capoeira congrega cantigas e movimentos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia e um código de ética que são compartilhados pelo grupo. [...] Hoje, é um dos maiores símbolos da identidade brasileira e está presente em todo território nacional, além de praticada em mais de 160 países, em todos os continentes.³

Conhecida em todos os continentes, a capoeira divulga os mais variados ensinamentos de mestres brasileiros, e entra em contato com diversas culturas, línguas, maneiras de entender e pensar as sociedades, que começaram a reivindicar o direito de

¹“Queria na sombra do teu / olhar / parar e com / a mão desenhar / tua voz / que desce até / mim e narrar. / Queria ao ritmo / do verso / entregar-me / mas o tempo urge / e preciso correr / de novo” (*Trad. minha*).

²Mestre Pastinha, entrevistado em 1964 por Helina Rautavaara, utiliza o termo ‘sobrenome’. Rautavaara lhe pergunta: “Você mestre representa mais uma tradição africana, angolense. Ele (mestre Bimba) apresenta outra tradição mais...” Mestre Pastinha responde: “Angola! Ele apresentou então em outra modalidade. Sobrenome de regional. Ele apresenta ela com o sobrenome de regional. Mas ele é angoleiro, ele aprendeu Angola”. Desde então, a capoeira foi apresentada em outras modalidades e sobrenomes, entre eles: Contemporânea, Movimento Novo, Capo-jitzu, Capofitness, Capodance. A entrevista de mestre Pastinha é disponível em <www.youtube.com/watch?v=hp88iD-O7mQ>, consultado em 20 junho de 2017.

³Disponível em <portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>, consultado em 09 jun. 2017.

interpreta-la, cria-la e significa-la. Este fenômeno de difusão adquiriu o nome de globalização ou internacionalização da capoeira (ASSUNÇÃO, 2005; FALCÃO, 2004, entre outros).

Nos últimos cinquenta anos, as pesquisas acadêmicas sobre capoeira angola, modalidade que pesquiso⁴, multiplicaram, trazendo informações interessantes e valorizando a importância da perspectiva popular⁵ e afrobrasileira na formação cultural e artística do Brasil. Diversas foram as abordagens, os pressupostos epistemológicos e os âmbitos de estudos propostos. Aqui, por se tratar de uma pesquisa que adota uma visão interdisciplinar, não tomarei o lugar de uma perspectiva única, mas tentarei expor uma prática de pesquisa que inicia com um trabalho de experimentação através do meu corpo, orientada por diretrizes acadêmicas e não, abrindo um percurso feito das trocas de ideias e de visões; do meu trânsito entre países e entre diferentes linguagens; de encontros e desencontros com diversas pessoas que participaram à produção dessa tese, direta e indiretamente.

A mobilidade entre lugares e âmbitos, associada à participação, me permitiu identificar um problema que se tornou o centro em constante movimento das preocupações dessa tese: como trabalhar a atualidade da capoeira angola sem se limitar aos aspectos tangíveis do ritual - o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos – mas realçando os processos culturais, sociais e políticos que movimentam seus atores; assumindo para a cultura popular seu papel de instruir a sociedade, tornando as pessoas mais sábias e espertas, assim como sua “capacidade de criar formas significativas, criadoras e reveladoras da existência humana” (MATOS, 1986, p. 20). Vale destacar que, nas artes chamadas populares, assim como em outras artes, existe a procura de um rigor no tocante a seu aspecto formal, que orienta aspectos mais subjetivos. Procuro, assim, entender a capoeira angola também como uma arte que desenvolve, articula e transmite uma linguagem artística. Com inspiração na obra do pesquisador da voz e letra Paul Zumthor⁶, nos estudos em etnomusicologia e em antropologia, especialmente no que concerne a antropologia

⁴ Esse trabalho de tese trata apenas de uma vertente da capoeira angola, proposta pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, liderado por mestre Pedro Moraes Trindade, que tem seus referentes na tradição da Gengibirra, no Centro Esportivo de Capoeira Angola de mestre Vicente Ferreira Pastinha e seus sucessores os mestres João Pequeno e João Grande, em outros capoeiristas menos conhecidos, que conheceu ao longo de sua vida.

⁵ Ao longo dessa tese, interessada com os aspectos sócio-políticos da capoeira angola, adoto o termo ‘popular’ como indicativo de uma atividade desenvolvida por grupos subalternos da sociedade, evidenciando com isso um diálogo, ou embate, em curso.

⁶ “A letra e a Voz: A ‘literatura’ medieval” (1999), “Introdução à poesia oral” (2010) e “Percepção, recepção e escritura” (2007), “Tradição e esquecimento” (2008), “Escritura e Nomadismo” (2005).

interpretativa, desenvolvo uma pesquisa sobre a poética vocal, corporal e musical da capoeira angola, atrelada à dimensão ritual.

Tradicionalmente a capoeira foi pesquisada no âmbito dos estudos sobre cultura popular e folclore⁷ que adotaram os conceitos de ‘autenticidade’ e ‘origem’ como parte fundamental do seu discurso teórico, termos que, em determinadas épocas, se tornaram centrais também nos discursos dos representantes da capoeira angola, os mestres. Antes de começar me parece, assim, necessário fazer uma pequena reflexão introdutória sobre esses conceitos, ressaltando que eles são utilizados pelos pesquisadores e mestres com diversas intenções e significados. Ao falar em *origem* africana, mestre Vicente Ferreira Pastinha (1960), um dos principais representantes da capoeira angola, adota o termo *autêntico* para exemplificar sua condição de negro, representante dos descendentes dos africanos no Brasil e com esse recurso fortalece seu posicionamento. Ele, não somente afirma o valor da cultura do seu entorno social, de sua família, mas afirma a necessidade de atuar na sociedade, segundo seus princípios, diferenciando-se de outras maneiras de pensar, que não pertenciam a seu entorno cultural. A capoeira que mestre Pastinha, assim como seu contemporâneo mestre Noronha, outro importante expoente da capoeira angola, iniciam a verbalizar nos manuscritos faz apelo à *origem* angola, como parte da memória oral e coletiva de seu grupo identitário.

Essa *origem* não há de ser entendida como uma pureza, capoeira angola, contraposta à uma impureza, Luta Regional Baiana⁸, mas sugere uma ideia de *proveniência*⁹ e de posicionamento. A *origem*, deve aqui ser entendida nos termos

⁷ Nas páginas n. 212-215 dessa tese apresento, de forma sintética, algumas discussões e ambiguidades que esses termos animaram, bem como autores que já se desbruçaram sobre o assunto. Cabe aqui ressaltar que esses conceitos hoje se tornaram polissêmicos, pois foram adotados por vários atores em contextos diversos com diferentes significados. O termo folclore, por exemplo, foi inicialmente adotado por pesquisadores com o intuito de valorizar práticas culturais antes não consideradas. O nacionalismo se apropriou do termo e o incluiu em seu vocabulário. Assim, os próprios atores do chamado folclóre, entre eles os mestres de capoeira, adotaram o termo. Com o passar do tempo e ao passo que a capoeira entrava em contato com um universo cada vez mais amplo de pessoas, o termo folclore começou a ser utilizado com outras perspectivas, indicando, por exemplo, os *shows* ligados às companhias de dança, se distanciando do entendimento da capoeira ritual. O termo começou, assim, a ser criticado por alguns mestres que começaram a falar em folclorização da capoeira. Ao longo da tese ressalta a polissemia desse termo mas reservo para futuro artigo a possibilidade de desenvolver esse tema, observando as transformações e polissemias dos termos folclore e cultura popular na capoeira.

⁸ A Luta Regional Baiana ou Capoeira Regional foi proposta por mestre Bimba com o propósito de superar a suposta ineficácia da Capoeira Angola, reforçando a prática marcial para o embate contra outras modalidades de luta. Sobre esse assunto ver capítulo 2, p. 76 e seg.

⁹ Michel Foucault critica a tradução dos termos *Entstehung*, *Herkunft* e *Ursprung*, utilizados por Friedrich Nietzsche, que é ordinariamente encontrada como “origem”. O termo *Herkunft* pode ser traduzido com proveniência: “é o antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza. Frequentemente a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma idéia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los aos outros – e de dizer: isto é grego

pesquisados por Muniz Sodré (1988, p.153), que utiliza o termo *arkhé* (grego antigo ἀρχή = origem) para caracterizar as culturas africanas no Brasil, fundadas na vivência e no princípio da ancestralidade: “o eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo. A *arkhé* está no passado e no futuro, é tanto origem como destino”. A *origem*, continua Sodré, pertence então a uma dimensão que inclui várias temporalidades e é entendida como um processo que proporciona continuidade entre deuses, ancestrais e seus descendentes. Manifesta-se através de ritos e de mitos continuamente reiterados, incluindo mudanças e variações. Uma espécie de eterno retorno, que cada vez se reproduz como sendo o mesmo+diferente¹⁰.

Pedro Moraes Trindade, fundador e mestre do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, junto ao qual realizei essa pesquisa etnográfica, desenvolve esse entendimento atualizando-o e contornando as críticas conceituais que tornaram o adjetivo ‘autenticidade’ obsoleto:

Eu jamais, continuaria afirmando que a capoeira é genuinamente brasileira, nem que a capoeira é estritamente africana, porque estaria contrariando o processo de dinâmica cultural. Estaria deixando de lado, ou desconhecendo, todo o processo de resignificação das culturas africanas na diáspora.¹¹

O que fica claro nos ensinamento do mestre Moraes é sua falta de identificação com grande parte dos atuais mestres de capoeira angola e por isso, se faz necessário divulgar um trabalho baseado nessa distinção, levando adiante um processo de resistência cultural, ao qual foi iniciado pelos mestres João Pequeno e João Grande, alunos de mestre Pastinha, e por outros mestres que conheceu em juventude. Sendo, neste caminho, imprescindível a participação de parceiros que têm interesse em desenvolver esse projeto comum. Neste sentido, mestre Moraes também define a capoeira angola como um instrumento de luta do proletariado e um meio orgânico para a análise e a ação sociopolítica da sociedade.

Durante o século XXI, alguns pesquisadores, intencionados a criticar a visão de *autenticidade* cultural, como dado concreto, tratada pelas primeiras pesquisas científicas sobre capoeira, começaram a falar em *invenção da tradição*, inspirados no homônimo livro organizado pelos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Nessa obra, os

ou isto é inglês, mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; [...]Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos” (FOUCAULT, 1979, p. 20).

¹⁰ Sobre os conceito de repetição e diferença ou *differance* ver DERRIDA (1995) e SANTIAGO (1976).

¹¹ Entrevista mestre Moraes, 16 jan. 2015, Salvador-Bahia.

autores desvendam tradições e festas institucionais que se impõem com um discurso baseado na preservação de uma suposta origem antiga, mas, alerta Hobsbawm (2008, p. 16): “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a ‘invenção de tradições’”. Hoje, os termos “genuíno” e “autêntico” não são mais usados, pois sugerem a existência de uma *origem* pura das culturas, engano que a disciplina antropológica no encontro com diversos povos trouxe à luz, ressaltando que a única maneira de refletir sobre culturas é por sua essência relacional ou conflitiva.

Palavras como mestiçagem, hibridismo ou crioulização, dependendo da perspectiva que cada um destes conceitos ampara, são usadas com sempre mais frequência e empregadas para evidenciar esse caráter relacional, em oposição a ideia de autenticidade. Sem esquecer que, no início do século XX, os termos hibridação e mestiçagem já foram ligados à ideia de autenticidade¹². Só mais recentemente se firmou a ideia de que culturas convivem em movência, em processos de “criação continua” (ZUMTHOR, 1993, p. 145) aos quais as nossas sociedades estão expostas. Alguns autores (GRUZINSKI, 2001; LAPLANTINE, 2006; FABIETTI, 2012; entre outros) propuseram adotar o conceito de 'mestiçagem' como campo de observação e como domínio do pensamento, para explicar o fenômeno de cruzamento entre culturas, ressaltando que as culturas não são conjuntos homogêneos ou heterogêneos que podem ser fundidos ou fragmentados, nem são “recipientes” de práticas, interpretações e crenças, mas “ambientes comunicativos” de relação, confrontação e diálogo.

Gruzinski, preocupado com a prática da pesquisa, descarta a possibilidade de análise dos fenômenos de miscigenação de um ponto de vista disciplinar. Segundo ele, este estudo exige uma ciência “nômade”, uma metodologia que cruze diversas disciplinas.

Il faudrait pour cela des science «nomades», prêtes à circuler du folklore à l'anthropologie de la communication à l'histoire de l'art. La démographie historique, la généalogie et l'histoire de la famille, l'histoire sociale sont tout autant concernées par la question que l'histoire des religions ou la linguistique. Ces croisement de disciplines sont encore à venir et beaucoup encore reste à faire, mais les apports de l'anthropologie culturelle et de l'anthropologie religieuse sont loin d'être négligeables¹³ (GRUZINSKI, 2001, p. 38-39).

¹² Ao falar em mestiçagem ou hibridismo, é necessário diferenciar o entendimento que autores como Gilberto Freyre (2006, p.73) tinham ao afirmar que “as sociedades coloniais de formação portuguesa têm sido todas híbridas, umas mais, outras menos.” O hibridismo ao que Freire se refere é baseado no conceitos de purezas étnicas e genuinidade que, como demonstra a pesquisadora Marilena Chaui (2001), foram responsáveis pela criação do mito fundador do Brasil, baseado no mito das três raças. A proposta desta pesquisa não é reforçar esta perspectiva pensando para a capoeira um novo mito de três, quatro, cinco...raças. Mas pensá-la como um processo.

¹³ “Isso exigiria ciências “nômade”, prontas a circular do folclore à antropologia, da comunicação à história da arte. A demografia histórica, a genealogia e a história das famílias, a história social estão

Para Gruzinski, a hibridação é entendida como fruto dos “embates no interior de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico” e a mestiçagem, como um “embate de civilizações ou de conjuntos históricos diferentes”. Gruzinski (2001, p. 320) ressalta a mestiçagem como uma condição permanente das relações interculturais: “As mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados”.

Ambos procedimentos, hibridação e mestiçagem, são caracterizados por imprevisibilidade, contradição e paradoxo, enquanto, de um ponto de vista científico, não podem ser analisados e compreendidos de uma forma universal. Essas características não devem ser entendidas como uma desordem passageira, mas como uma dinâmica fundamental.

Les mouvements du système fluctuent entre la régularité absolue et l'irrégularité absolue entretenant une marge importante d'imprévisibilité. Dans cette perspective, mélanges et métissages perdent l'allure d'un désordre passager pour devenir une dynamique fondamentale. A notre avis, cette interprétation s'adapte mieux à la heurte non seulement à la rigidité de nos catégories, mais aussi à notre conception courante du temps, de l'ordre et de la causalité. Les métissages appartiennent, en fait, à un classe d'objets face auxquelles l'historien paraît assez désarmé¹⁴ (GRUZINSKI, 2001, p. 54).

Também Nestor Garcia Canclini (2007, p. 149) reflete sobre a hibridação das culturas na época atual e a entende como uma estratégia de inserção das culturas locais no mercado global, uma irrupção que provoca seleção e ressemantização e descontextualização. Segundo o pesquisador, do ponto de vista teórico, esta entrada no cenário global, se configura como uma estratégia, prática e simbólica, que as culturas adotam para reentender-se a si mesmas e para localizar-se em contextos de mudanças e diversidade, qualquer que seja o grupo social.

Se os termos miscigenação e hibridação encontram a origem nas pesquisas em biologia e genética, o termo crioulização tem proveniência linguística. A partir do estudo das Américas, Eduard Glissant (2005, p. 22-23), apresenta a tese segundo a qual o mundo se criouliza. “A crioulização é a mestiçagem acrescida de um mais-valia que é a imprevisibilidade” O imprevisto cria “microclimas culturais e lingüísticos

igualmente preocupadas com a questão da história das religiões ou a linguística. Estes cruzamentos de disciplinas ainda estão por vir e ainda há muito a ser feito, mas as contribuições da antropologia cultural e antropologia da religião estão longe de ser insignificante” (*trad. minha*).

¹⁴“Os movimentos do sistema oscilam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta mantendo uma ampla margem de imprevisibilidade. Nesta perspectiva, misturas e cruzamentos perdem a aparência de um distúrbio passageiro para se tornar uma dinâmica fundamental. Em nossa opinião, esta interpretação se encaixa melhor com os rostos não apenas à rigidez das nossas categorias, mas também para a nossa atual concepção de tempo e ordem de causalidade. Mestiçagem pertence de fato a uma classe de objetos frente os quais o historiador parece bastante desarmado” (*trad. minha*).

absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas.” Esta dimensão do imprevisto constitui um ponto de força para o embate entre as culturas, que foge ao controle humano. O imprevisto é característica fundamental para a resistência cultural, no eterno embate entre culturas dominantes e subalternas.

Segundo alguns autores (AMSELLE, 2001; FABIETTI, 2012), expressões como hibridação e mestiçagem cultural se tornaram hoje redundantes, já que todas as culturas sempre foram caracterizadas por estes processos, e sugerem utilizar estes conceitos como: “expressões operativas”, que miram a descrever, a partir de um “momento zero”, uma situação de encontro, fusão, sínteses entre instâncias culturais que por sua vez são “já híbridas”, “já mestiças” (FABIETTI, 2012, p. 150). Propondo a metáfora do “tráfico das culturas” para explicar as múltiplas e complexas dinâmicas que caracterizam os processos de hibridação, que acontecem sempre com mais frequência e rapidez no mundo contemporâneo. A metáfora do tráfico evidencia os aspectos misteriosos e contraditórios desses processos, dos quais muitas vezes temos um conhecimento parcial ou banalizado. Nos estudos sobre as culturas afrodescendentes nas Américas, como a capoeira, a metáfora do tráfico traz consigo a ideia de que a escravidão não movimentou somente mão-de-obra, mas pessoas e suas culturas, cuja miscigenação inicia nos períodos de cativeiro à espera do embarque nos navios negreiros.

Agora, o processo de concientização de que as culturas, devido a seu caráter relacional, sempre foram híbridas, ou mestiças, foi construído ao longo de diversos anos. Em “Invenção das tradições”, Hobsbawm já falava em “adaptabilidade das tradições” e alertava que não havia que confundir esse caráter de transformação com a ideia de invenção, ali proposta. Assim, contrapor à chamada tradição “autêntica” o adjetivo “inventada” não significa inserir a tradição no debate sobre o caráter construído da realidade. Afirmar que uma tradição é inventada significa reconhecer nela um “processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição” (HOBSBAWM e RANGER, 2008, p. 12).

O historiador Antônio Pires Liberac (2002, p. 14; 2004, p. 239) e a antropóloga Letícia Vidor (2000, p. 127), entre outros, apontam a capoeira como uma “invenção da tradição”, estabelecida nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento das invenções da capoeira regional e angola. Movimentos que buscaram “reorganizar a capoeira em moldes desportivos e artísticos” (PIRES, 2004, p. 239), em um contexto de criminalização. Ainda segundo Pires (2004, p. 239-240):

Esses estilos de capoeira são frutos do processo de invenção cultural deflagrado nas primeiras décadas do século XX e que não atingiram somente a capoeira, mas também um grande número de expressões culturais. Os estilos angola e regional resultaram das rupturas sociais implementadas por um grupo que se separou daqueles que mantiveram a tradição da capoeira nas ruas dos diversos bairros da cidade. [...] Essas “tradições inventadas”, produziram novos modos de praticar e ensinar a capoeira, mudaram significados culturais e tiveram seu alvorecer nas mutações ocorridas nas relações sociais desenvolvidas por alguns grupos de capoeiras.

A antropóloga Letícia Vidor também sublinha a estreita relação que existe entre as políticas culturais do Presidente Getúlio Vargas e as respostas culturais dos mestres de capoeira que viveram naquela época. Quando, o governo nacionalista procurou afirmar uma nova identidade, conferindo autoridade de símbolos nacionais às características étnicas das camadas populares. Junto ao samba, ao maculelê, aos bumba meu boi, entre outros, a capoeira è tomada como um desses símbolos da identidade brasileira. Segundo Vidor (2000, p. 106): “No bojo do projeto populista para o Brasil, o investimento oficial na capoeira se deu sob uma ótica esportizante.” Um momento fundamental para a invenção da tradição da capoeira baiana, que nessa época é uniformizada em academias, e os seus movimentos são sistematizados e conceituados. Para Vidor (2000, p. 127) a capoeira angola e regional devem ser consideradas, então, como: “duas estratégias possíveis para a inserção social dos negros naquele momento histórico.” Se por um lado, é necessário reforçar a ideia de que não existe autenticidade em cultura, por outro lado, vista a aceitação comum que o conceito de “tradição inventada” assumiu nas últimas décadas, é necessária uma reflexão crítica, que tentarei levar adiante através dessa pesquisa de doutorado. Para não correr o risco, confiando toda a atenção ao discurso da invenção, de se posicionar num lugar conciliador, no sentido de, no meio de um conflito, manter-se acima das partes, num lugar aparentemente neutro, em favor de uma genérica cultura da capoeira¹⁵.

Para investigar a atualidade da capoeira angola realizo uma pesquisa baseada no meu aprendizado da capoeira junto ao Grupo de Capoeira Angola Pelourinho - GCAP, sediado em Salvador, no Forte de Santo Antônio Além do Carmo. Esse trabalho é assim subdividido:

O primeiro capítulo apresenta diferentes vozes que se pronunciaram sobre capoeira no século XIX e na primeira metade do século XX, a partir de uma pesquisa documental em diversos acervos de Salvador e online, com o objetivo de indagar como

¹⁵ A reflexão sobre banalização da hermenêutica proposta pelo filósofo Gianni Vattimo, que apresento no terceiro capítulo, p. 159 e seg., me parece que pode ser útil para refletir sobre uma possível banalização do conceito de “invenção”.

essas influíram no entendimento da atual capoeira angola. Tipicamente os trabalhos acadêmicos sobre capoeira, seja os mais antigos, baseados em uma concepção objetiva da cultura ou, os mais recentes, referenciados em uma visão das culturas como processos, adotam essa perspectiva histórica com uma finalidade descritiva e argumentativa. Se apoiar em documentos históricos tem, assim, sido uma estratégia para fortalecer a capoeira primeiro enquanto cultura popular e depois como patrimônio imaterial. Diversamente, meu objetivo é evidenciar que em época distintas e por diferentes vozes a capoeira tem recolhido e ampliado seu entendimento em um constante embate de opiniões e diálogos, nos quais alguns mestres, apesar de sua escassa educação formal, têm participado ativamente, sem, porém, terem tido a oportunidade de ver em vida o resultado de seus esforços em defenderem seus conhecimentos. Porque ao final, como conclui Gayatri Spivak (2010, p. 126), o subalterno, objeto da violência epistêmica, não tem poder de falar, mas, como ensina a oralidade ou ancestralidade da capoeira, tem a possibilidade de resistir tentando.

Após essa narração, apresento um capítulo que serve como guia para a interpretação dos dados recolhidos durante o trabalho etnográfico, relatando um pouco da história do GCAP e de seu fundador mestre Moraes. Esse relato foi realizado a partir de minha convivência com ele, com outras pessoas a ele próximas e, também, a partir de documentos escritos, quais artigos de jornais e revistas. Essa narrativa é importante para entender o projeto do GCAP e sua interpretação da capoeira angola, ressaltando sua forte capacidade de mutação, comprometida com a arte e em favor da transformação do homem. Nesse segundo capítulo, apresento a pesquisa que realizei, nos jornais de Rio de Janeiro e Salvador entre final dos anos setenta e final dos anos noventa, à procura das notícias que o GCAP gerou. Como contraponto a essa visão, externa ao grupo, apresento também alguns materiais produzidos pelo GCAP naquela época, artigos, folhetos e participações em entrevistas e vídeo. Enfim, faço uma introdução da discografia do grupo, uma produção de seis discos gravados entre 1997 e 2015. Sendo o álbum chamado Brincando na Roda indicado para o *Grammy Award* 2004, categoria *Traditional World Music*, pela *National Academy of Recording Arts&Sciences*.

Depois desses capítulos introdutórios à reelaboração de minha experiência etnográfica, desenvolvo, no terceiro capítulo, uma reflexão sobre a prática da capoeira angola no GCAP. O capítulo começa com minha chegada ao grupo, o primeiro contato e confrontação, para depois adentrar no aprendizado da prática voco-corporal dos fundamentos que orientam as maneiras de participar, movimentar, tocar e cantar. Nesta

narração, procuro realçar o caráter oral do aprendizado, a dimensão ritual dos treinos e das rodas realizadas no GCAP, sem, porém, adentrar em questões descritivas como o funcionamento do jogo, das músicas e das cantigas. Ao contrário, quero aqui mostrar como o aprendizado da capoeira no GCAP oferece oportunidades de confrontação com questões filosóficas, musicais, sociais, artísticas que exigem um profundo estudo e envolvimento. Em diálogo com outros membros do grupo ressalto como o aprendizado é reinterpretado à luz da experiência e do contexto de cada um, oferecendo claves de leitura diversas para a atualidade do rito. A roda, seu valor polissêmico, um espaço que ao mesmo tempo que é ideal, inalcançável e liminar, é também representativo, físico e encenado.

Depois dessa leitura sobre aprendizado corporal, presencial e ritual, proponho, no quarto capítulo, uma reflexão sobre as composições musicais da capoeira, outro elemento fundamental de conhecimento. Realizo um percurso entre os séculos XX e XXI, ressaltando o reconhecimento do artista popular como autor, criador, produtor e distribuidor de suas obras. Pesquiso ainda o texto musical da capoeira angola, percebendo no estudo da discografia do GCAP, uma poética que chamo de *mandinga*. Uma poética peculiar que, mestre Moraes vem desenvolvendo a partir das memórias dos textos orais, gravados e não, e de outras práticas culturais afins; através da elaboração de sua experiência pessoal, de sua criatividade, de seus interesses e opiniões. Trata-se de uma poética que desenvolve uma identidade, que leva adiante um posicionamento, que proporciona ensinamentos, especialmente quando sua leitura é atrelada ao contexto presencial da roda e aos fundamentos do grupo.

Para concluir essa introdução desejo ainda ressaltar que o resultado desse trabalho e minha compreensão da capoeira são inevitavelmente atrelados à minha educação e proveniência. Por isso, e interessada nas possibilidades de comunicação intercultural que a capoeira pode proporcionar, a segunda parte do meu trabalho etnográfico, com a qual é constituído o quinto capítulo, foi desenvolvida na Itália, onde nasci e onde vi pela primeira vez capoeira. De volta ao meu país com a experiência e os dados recolhidos em Salvador, confrontei-me com italianos que praticam capoeira há mais de dez anos, interessados com a proposta pedagógica e filosófica da capoeira angola nas suas diversas vertentes. Através das conversas com eles, com o mestre Baixinho, Luiz Martinez Oliveira, com o qual conheci a capoeira em Milão, e por meio de uma pesquisa em artigos de jornais, relato como a capoeira angola chegou na Itália, se propondo como contraponto político e filosófico a outras modalidades de capoeira,

ligadas ao mundo do espetáculo, da dança e da luta. Assim como na Itália, essa transição aconteceu em outros países. Valho-me das conversas que tive com mestre Kenji Shibata do núcleo Gcap Japão e com o contramestre Franck Levital do núcleo Gcap França, junto àquelas que recolhi com os capoeiristas italianos, para perceber como nós estrangeiros contribuimos para o desenvolvimento da capoeira angola e que influência ela tem na formação de nossas personalidades e da interpretação que damos ao mundo.

2. VAMOS LÁ BRINCAR NA RODA

Maré maré
olha a baixa da maré
Maré enche maré vasa
Maré baixa é traiçoeira,
prende o barco na coroa

Quando a maré baixar
quando a maré baixar eu vou¹

A prática da capoeira junto ao Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP, me ensinou que sua tradição se baseia na constante atualização do passado, um processo em que a interação entre pesquisa e imaginação é fundamental para sua preservação e inovação. Assim, para introduzir o trabalho de campo e as reflexões que essa experiência etnográfica proporcionou, se faz necessário voltar ao passado. O ponto de partida para essa pesquisa histórica foram as narrações orais ouvidas no grupo, que me levaram a pesquisar entre os diários dos viajantes século XIX e os jornais do início do século XX². Onde, rastros de práticas musicais, corporais e rituais das populações africanas e seus descendentes no Brasil encontram seu registro. Desde a perspectiva dominante do texto escrito, os documentos que consultei mostram indícios de como o fazer cultural e artístico dos povos afro-brasileiros foi se desenvolvendo nos séculos sob a incompreensão e a repressão da sociedade brasileira.

Os diários registram o estranhamento que os viajantes sentem ao chegar ao novo país, suas frequentes anotações de incômodo, ante a vista de muitos negros e em virtude do “barulho insuportável” que a população produz, que revelam a falta de costume e a intolerância com a diversidade. Incômodo que, muitas vezes, apesar das mudanças sociais e culturais, ainda hoje é verificável nos comentários, por exemplo, de vários turistas em Salvador. Não se deve esquecer que, naquela época, a capoeira³ acontecia na ilegalidade e era reprimida através de leis, decretos e punições, que atuavam uma estratégia política de contenção dos conflitos e das rebeliões dos escravos. Já no início do século XX, em um contexto pós-escravidão, notícias dos jornais, relatos policiais e

¹ Versos de dois corridos diferentes, cantados nas rodas do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Os tenho ouvido em diversas variações.

² Concentrei-me especialmente nos viajantes que visitaram a Bahia e nos jornais baianos.

³ É importante não identificar a capoeira de maneira rígida, evitando relacionar estritamente aquilo que hoje conhecemos como capoeira àquela época.

notas de cidadãos, revelam o que a população de classe média-alta da época lia nos jornais e como estes meios foram amplamente utilizados para espalhar uma visão criminalizante da capoeira, das culturas e das identidades negras no Brasil.

Nesse trabalho de releitura dos relatos orais e escritos, a perspectiva etnográfica, a participação e as relações que criei no campo funcionaram como guias para interpretar os textos, ajudando, paralelamente, a minha compreensão do atual imaginário⁴ cultivado e transmitido no GCAP. A prática, as dinâmicas rituais, seus fundamentos e características, que irei apresentando ao longo dessa tese, me convidaram a ressaltar, nessa releitura textual, as tensões culturais e sociais entre as diversas populações que habitavam a Bahia - europeias, indígenas, africanas, brasileiras - que resultaram em encontros e desencontros a cada vez renovados. Assim, nos documentos que analisei não somente ressaltam os preconceitos, mas emergem constantes tentativas de inovação do pensamento.

As tensões entre pensamentos e posicionamentos diferentes emergem claramente nas primeiras pesquisas sobre cultura e poesia oral no Brasil e, depois, sobre a capoeira. Através das obras de diversos autores reflito sobre como os estudos científicos têm contribuído fortemente com a formação da atual imaginário coletivo⁵ da capoeira angola, por um lado, lutando para a aceitação do negro e de sua cultura, mas, por outro lado, criando mitos e definições diversas sobre esta arte. A perspectiva positivista, que estes pesquisadores adotam, tem levado adiante alguns equívocos no estudo das culturas afrodescendentes, alguns dos quais são de grande interesse para as pesquisas atual sobre capoeira. Me refiro, por exemplo, aos dualismos autenticidade/inovação ou tradição/modernidade que muito impactaram na compreensão e na construção de um discurso teórico sobre capoeira angola. Hoje, devem ser lidos em um contexto de confrontação entre segmentos sociais diferentes e seus diversos posicionamentos no mundo, realçando assim a criatividade proporcionada pelas tensões decorrentes dessas divergências. Pois, entendo que esses estudos não apenas deram explicações erradas ou parciais, mas estimularam a relação entre essas culturas.

Enfim, interpretando, sempre à luz de minha experiência etnográfica, os manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha, ambos publicados nos anos de 1960,

⁴ Com imaginário entendo aqui uma construção compartilhada feita através da releitura dos documentos orais, escritos e gravados, textos e imagens à luz da prática comum da capoeira. O imaginário assume assim um significado presente e ativo na produção de conhecimento dos capoeiristas, em sua interpretação da vida.

⁵ O imaginário coletivo da capoeira é mais amplo que o imaginário do grupo, pois, não compartilha a experiência prática e cotidiana do ritual da capoeira.

apresento alguns dos questionamentos que esses integrantes e porta-vozes do grupo da Gengibirra, hoje conhecido como “velha guarda” da capoeira de Salvador, propuseram. Estes manuscritos são fonte primária do pensamento dos mestres e sugerem uma visão subalterna dos processos que, a partir dos anos de 1930, levaram a capoeira assumir frente todo mundo seu apelido “de Angola”. Essa afirmação, sugerem os manuscritos, deve ser lida como a reivindicação de um posicionamento político e de uma identidade afrodescendente, frente uma sociedade que estava mudando profundamente.

2.1. “ATE ÀS AVE-MARIAS”: DO BATUQUE À CAPOEIRA

As pesquisas sobre cultura musical dos africanos e de seus descendentes, no Brasil do século XIX, são diversas. Antes de serem divulgadas em livros específicos, elas encontram registros em diários de viagens, jornais da época, leis e documentos municipais que regulam a vida nas cidades brasileiras, e em documentos policiais. Nelas transparece com evidência o olhar colonial sobre os escravos e libertos, mas, apesar disto, são valiosas para se entender o embate da realidade cultural afrodescendente.

O século XIX, é descrito pelos historiadores (entre outros: VERGER, 1987; REIS, 2003; SILVEIRA, 2006;) ao mesmo tempo como uma época de grande instabilidade política e de prosperidade na Bahia. Após a Revolução Haitiana (1791-1804) e a conseguinte queda do maior fornecedor mundial de açúcar, a Bahia viu incrementar a produção daquele produto com um grande aumento na exportação. A economia escravista típica dos engenhos precisou reforçar a mão de obra, intensificando o tráfico transatlântico (REIS, 2014, p. 76). A partir de 1804 na África Ocidental, muçulmanos puristas filiados à etnia *fulani* declararam a *jihad* nos territórios haussá.

A rebelião se caracterizou, inicialmente, como um conflito interno à comunidade muçulmana, feito com o objetivo de purificar o Islã, de expurgar costumes, práticas e comportamentos considerados desviantes, entre os quais o sincretismo com crenças pagãs locais, a fidelidade a governantes não piedosos, a escravização de muçulmanos (REIS, 2014, p. 72).

A maioria dos escravos que embarcaram em direção à Bahia da Costa do Benin, relata o historiador João Reis (2014, p. 76) foram prisioneiros da guerra santa: fulanis, haussás, bornos, baribas (naturais de Borgu), tapas (de Nupe) e nagôs (de Oyó), todos eles de diferentes vertentes da religião muçulmana, que viram sua presença consideravelmente aumentada no tráfico. “Isso explica por que a Bahia se tornou deste lado do Atlântico, nessa época, o sítio de maior concentração de escravos muçulmanos e o palco por excelência de revoltas haussás” (REIS, 2014, p. 76). Entre os povos escravizados naquela época constam também os nagôs, não muçulmanos, prisioneiros

por conflitos ligados à queda do império iorubano de Oyo. Ao redor de 1835, 42% da população de Salvador era de escravos, sendo 63% nascidos na África (REIS, 2003, p. 24). Segundo os historiadores, a grande incidência de rebeliões que aconteceram em Salvador e no Recôncavo entre 1807 e 1835, ano em que ocorreu a rebelião mais conhecida do período, a Revolta dos Malês, deve ser encontrada em questões políticas e religiosas, especialmente ligadas às ideias muçulmanas, que circulavam em abundância nesta época.

Sem desconsiderar, como demonstra o historiador João Reis (2003), que neste período também se verificaram insurreições nagôs, não ligadas à religião muçulmana e um momento rico de conspirações e revoltas por parte de homens livres. Nessa época, as ideias revolucionárias circulavam abertamente na Bahia, como as notícias de rebeliões escravas bem sucedidas em Cuba e no Haiti. As revoltas se deram num momento de crise da hegemonia senhorial numa Bahia politicamente dividida. Esses conflitos e instabilidades políticas também contribuíram para o estímulo do posicionamento rebelde desta época, refletiram no uso da força e na contínua repressão que os governadores da Bahia reservaram aos negros escravos e livres, com a finalidade de limitar sua circulação e evitar suas expressões sociais e culturais tão diferentes e preocupantes. Um dos recursos que as autoridades adotam para reprimir esta grande população negra e conter as rebeliões foi a proibição indistinta de agrupamento de negros, que, aliás, já vinha sendo empregada há mais de um século. Na Bahia, em setembro de 1672, uma postura da Casa da Câmara de Salvador, punia com uma pena de 6 mil reis a utilização de atabaques na cidade e, em 1716, o órgão ampliou a postura para a utilização de marimbas dentro dos muros e praias da cidade.

João de Saldanha da Gama Melo Torres Guedes Brito, sexto Conde da Ponte governou a capitania da Bahia entre 1805 e 1809, exercendo uma política de tolerância zero contra os batuques, considerados perigosos agitadores e provocadores de rebeliões, com o fim de exterminá-los. Além da proibição de batuques, o Conde instituiu o toque de recolher às ave-marias para todo escravo que não tivesse salvo-conduto do seu senhor, que explicasse a necessidade dele circular nas ruas após o horário consentido. Quem infringia essa lei podia ser condenado a pena de 150 chicotadas. Nesse período, as práticas consideradas supersticiosas ou de feitiçaria eram perseguidas, apesar disso:

Os escravos nesta cidade (Bahia), escrevia em 1807 o Conde da Ponte, não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e a toda a hora; nos arraiais e festas eram eles só os que

se senhoreavam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos (RODRIGUES, 1932, p. 235).

Ao Conde da Ponte, sucedeu, entre 1810 e 1818, Marcos de Noronha e Brito, oitavo Conde dos Arcos, que, percebendo a impossibilidade de extinguir os batuques, permitiu, mesmo adotando medidas restritivas às festas dos escravos, suas práticas em lugares e horários estabelecidos, mas sempre na presença de controle policial. O Conde dos Arcos, teorizando sobre a necessidade de adotar medidas restritivas aos batuques⁶, escreveu sobre a diferença com a qual eles eram vistos pelo governo e pelos senhores dos escravos. Segundo o Conde (em RODRIGUES, 2010, p. 166), os senhores entendiam os batuques como um direito dominical dos escravos, porque, na verdade, as festas garantiam sua presença na porta das suas residências, podendo beneficiar-se dos seus serviços também nos dias de domingo. Diversamente, o governo os enxergava como momentos de união entre negros de etnias diferentes, que, aos poucos, favoreciam o esquecimento das antigas guerras e divisões políticas que traziam da África, promovendo a solidariedade e amizade entre os diversos grupos, fato que constituía um enorme perigo para a governabilidade do Brasil.

E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados? Ora, pois, proibir o único ato de desunião entre os negros vem a ser o mesmo que promover o governo indiretamente a união entre eles, do que não posso ver senão terríveis consequências. Bem se vê: a divisa maquiavélica "dividir para reinar" não aspira apenas os disfarces e as reservas mentais das intrincadas cogitações diplomáticas; também tem modestas e obscuras aplicações administrativas que se podem confessar chã e lisamente! (RODRIGUES, 1932, p. 234-235).

Estas duas estratégias políticas perduraram ao longo do século XIX, cumprindo também a função de gerar medo e desconfiança entre os senhores e religiosos, que acreditavam num possível benefício dessas festas, que “distrainam e regeneravam” os escravos depois de ter cumprido seu duro trabalho. O temor e a apreensão da população branca ficaram registrados nas queixas dos jornais da época:

“multidões de negros de um e outro sexo, das diversas nações africanas, falavam, dançavam e cantavam canções gentílicas ao toque de muitos horrorosos atabaques”; “divertimentos estrondosos”; “sons e vozes dissonantes”; “bárbaros costumes”; “convulsão inebriante e confusão”; “brigas”; “cenas indecentes e imorais”; ou “danças horrorosas”... As queixas não se limitavam a desqualificar as manifestações

⁶ Nesta época, a sociedade branca não diversificava as diferentes manifestações culturais. Muitas vezes termos como samba, batuque, festa, eram utilizados para descrever de maneira indiscriminada diversas atividades e rituais. A partir do século XX alguns pesquisadores (RODRIGUES, 1932; ANDRADE, 1989; ABREU, 2014;) questionam a generalização destes termos. Veja-se o exemplo da palavra batuque: Mario de Andrade, no seu Dicionário Musical Brasileiro, descreve o batuque como uma prática vinda do Congo e Angola. Segundo o pesquisador Frede Abreu (2014, p. 17): “Mário reconhece a generalização do uso do termo, porém as características da descrição que apresenta do batuque brasileiro são mais comuns aos diversos tipos de samba, ao jongo, ao coco, ao tambor de crioula, por exemplo. Parecidos na forma. Contudo, diferentes na substância são os candomblés, a capoeira, o batuque-luta, o maculelê e muitas outras danças e folguedos que foram encobertos pelo termo”.

culturais dos negros do ponto de vista da civilização. Acusavam, ainda, inversões da ordem social: ao ter lugar a prática dos batuques “onde e quando os escravos queriam”, esses negros exerciam – mesmo que precária e momentaneamente – autonomia sobre os espaços ao tempo em que esses batuques aconteciam. Como era de costume e quando permitido, as manifestações negras, mesmo às margens do centro dos acontecimentos, faziam-se presentes nas festas de rua do calendário católico. De acordo com as queixas, nessas ocasiões “os toques e cantos dos negros predominavam não se escutando nenhum outro”. (ABREU, 2014, p. 37).

É possível imaginar que a capoeira, entendida como um processo em construção⁷, se insere neste contexto, assim como outras manifestações culturais, que chegaram até nós e outras, que se perderam no tempo. Praticada quando havia possibilidade, entre a legalidade e a ilegalidade, num ambiente cultural muito vivo, em contato com diferentes usos, crenças, ritmos, jeitos, conhecimentos, línguas, pessoas, santos, histórias, instrumentos...Ela não estava desligada do cotidiano, das ações, dos escravos “[...] a vida concreta do escravo era algo como um jogo de capoeira - luta, música e dança a um só tempo. Quilombolas que reivindicam liberdade para "brincar, folgar e cantar";



Figura 1: *Negros que vão levar açoites.* Gravura de Federico Guilherme Brigs, Rio de Janeiro, RJ: Riviere e Briggs, entre 1832-36. Fonte: acervo.bndigital.bn.br.

religiões de santos guerreiros e santos de paz” (REIS, 1989, p. 9).

As políticas repressivas à capoeira se repetiam nas várias cidades do país. No Rio de Janeiro, diversamente do que acontecia na Bahia, os historiadores⁸ encontram inúmeras prisões de capoeiras. As perseguições policiais ligam a capoeira ao mundo do crime e tornam os capoeiras delinquentes comuns, armados com navalha, capazes de executar golpes mortais, desordeiros e criadores de tumultos. Contra os quais eram necessárias medidas repressivas destinadas a acabar com sua violência.

Nesta época, especialmente no Rio de Janeiro, o capoeira é um criminoso que atua sozinho, assaltando a população, ou em grupos, maltas, a serviço de políticos da

⁷ É importante não identificar a capoeira com uma forma rígida e não relacionar estritamente aquilo que hoje conhecemos como capoeira àquela época.

⁸ Sobre este assunto existem algumas pesquisas muito aprofundadas, entre elas cito Thomas Holloway, *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX* (1997). Carlos Eugenio Soares, *A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro 1808-1850* (2004). E do mesmo autor, “A Negrada instituído”: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890 (1993).

cidade.⁹ Segundo o historiador Thomas Holloway, é possível que muitos dos indivíduos arrestados por participar de grupos de desordeiros, assim como as armas, inclusive as pedras, encontradas nos flagrantes, fossem associados às gamas de atividades genericamente descritas como capoeira. “A few men were even arrested for 'whistling like capoeira' – making the sound by which members of the gangs communicates when out of one another's sight¹⁰” (HOLLOWAY, 1993, p. 40). Estas denúncias policiais podem ser entendidas como outro tipo de estratégia repressiva contra os negros, mais uma vez, baseada no princípio de difusão do medo na população. Significativa nesse sentido é a imagem *Negros que vão levar açoites* de Federico Guillherme Brigs, publicada em 1832 (REIS, 2009, p. 40).

O historiador Carlos Eugenio Soares, denomina a capoeira deste período de “escrava”: uma tradição rebelde, com fortes raízes escravas, que seduzia pessoas de outra condição social e jurídica, por sua maneabilidade e resistência. “Mais do que um fato da resistência escrava (que é sim relevante) a capoeira informa das transformações étnicas e culturais que envolveram escravos e libertos, africanos e crioulos, dentro da cidade colonial, na passagem para metrópole imperial” (SOARES, 1996, p. 6). Soares relata algumas das medidas adotadas para evitar agrupamento de capoeiras: o edital de 16 de novembro de 1821, que previa o fechamento de açougues, tavernas e outros estabelecimentos às 10 horas da noite, sob pena de prisão, para evitar reuniões de indivíduos perigosos, e a portaria de 8 de dezembro de 1823, que ordenava reforçar as patrulhas dos largos e praças da cidade¹¹.

Em São Paulo, também, se difunde a proibição da capoeira, que, porém, é descrita oficialmente como um jogo e luta. No 1º de fevereiro de 1833, o Conselho Geral de São Paulo promulga uma postura municipal, aprovada pela Câmara da capital em 14 de janeiro, com os seguintes termos:

Toda a pessoa, que nas Praças, ruas, casas publicas, ou em qualquer outro lugar tambem publico, praticar ou exercer o **jogo** denominado = de capoeiras = ou qualquer outro genero de lucta, sendo livre será preza por tres dias, e pagará a multa de um a tres mil reis, e sendo captiva será preza, e entregue ao seo Senhor, para a fazer castigar na grade com 25 a 50 açoites, e quando o não faça soffrerá a mesma multa de um a tres mil reis (RIBEYROLLES, 1859, Tomo III, p. 47, **negrito meu**).

Estas legislações mostram que o movimento de criminalização da capoeira

⁹ O jornalista Nireu Cavalcanti (2004) relata a libertação da cadeia de um escravo chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro devido à prática da “capoeiragem” já no ano de 1789.

¹⁰ “Alguns homens foram até presos 'assobiando como capoeira' - fazendo o som pelo qual os membros das gangues se comunicam quando um está fora da vista do outro” (*trad. minha*).

¹¹ Em 1898, Elísio e Araújo publica uma compilação das legislações policiais repressivas contra aos capoeiras. (SOARES, 1996, p. 14-17) Ver-se: ARAÚJO, Elísio de. *Estudo histórico sobre a polícia da Capital Federal. 1808-1831*. Tip. Leuzinger. 1898, pp. 55-62.

aconteceu à luz de um longo processo que culminou com sua inserção no Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil, instituído nos primeiros anos da proclamação da República do Brasil, durante a presidência do Marechal Deodoro da Fonseca que considerava a capoeira um crime¹². Além das prisões, multas e punições, a repressão instituiu um protótipo de capoeira que é divulgado pela imprensa nacional. Após 1835, na Bahia, a política dos senhores contra os negros se fez ainda mais repressiva, com as punições exemplares reservadas ao julgamento dos malês. Um ritual de força vivamente acompanhado pela população:

Além do espetáculo exemplar do fuzilamento de quatro rebeldes e do açoitamento de dezenas de outros, os libertos minimamente suspeitos foram deportados para a África e muitos escravos vendidos para fora da província. As organizações (como os cantos de trabalho) e reuniões africanas passaram a ser cuidadosamente vigiadas e qualquer suspeita de Islamismo investigada e punida. Mais importante é que, após a Sabinada em 1837, os homens livres dissidentes também resolveram parar suas revoltas e logo abraçariam a calma imperial (REIS, 1995/96, p. 26).

Segundo relata João Reis, na segunda metade do século XIX, os escravos, mesmo tendo pouco ou nenhum acesso às leis do Estado, aproveitam brechas deixadas pelo tímido liberalismo vigente e com frequência levavam seus senhores aos tribunais em defesa dos seus direitos¹³.

Inventaram estratégias para negociar no dia-a-dia melhores condições de vida com os senhores, e quando não encontraram espaço para a negociação, e perceberam condições favoráveis, eles se rebelaram individualmente ou se uniram na revolta, fazendo política com uma linguagem própria, ou com a linguagem do branco filtrada por seus interesses (REIS, 1995/96, p. 35).

Se documentos históricos sobre estas outras formas de rebeldia são difíceis de serem encontrados, a história oral relata que os capoeiras, eram indivíduos rebeldes, ativos social e politicamente, que se utilizavam de estratégias de negociação e conflito. Estas formas de rebeldia não são retratadas nos documentos oficiais e nas fontes que hoje dispomos sobre capoeira, descrita sempre a partir da ótica do dominador que denomina essas atitudes de desordeira, baderneiras ou outros adjetivos similares, úteis à estratégia de repressão e medo. Na Bahia, alguns artigos do início do século XX, mostram, por exemplo, a ligação entre a ação policial e jornalística. Como as crônicas intituladas “Colaboração – Cartas do Rio”, notas que alertam, a população capaz de lê-las, para os graves perigos sofridos quotidianamente na cidade de Rio de Janeiro. Hoje, podem ser interpretadas como instrumentos de influência das políticas policiais do Rio de Janeiro

¹² Decreto 847, de 11 outubro de 1890, capítulo XII Dos vadios e capoeiras instituído nos primeiros anos da proclamação da República do Brasil, durante a presidência do Marechal Deodoro da Fonseca. Anexo A.

¹³ REIS, 1995/96, nota 95, p. 39 “Ver por exemplo: Chalhoub, *Visões da Liberdade*; Keila Grinberg, *Liberata, a Lei da Ambigüidade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994; e Eduardo Spiller Pena, “Liberdades em Arbítrio”, in *Padê*, 1, 1989, p. 45-57”.

sobre a opinião pública da Bahia. Resultando também numa estratégia midiática para construir no Brasil uma reputação exclusivamente delinquente para a capoeira.

Querido Lucas: Decididamente a transformação de costumes e hábitos da antiga Corte é profundo e terrível; o povo, sofrendo a influencia dos maléficos e escandalosos exemplos dos que nos governam, tem cometido uma serie de desatinos e crimes de que não há memória nesta terra. Os assassinatos, os roubos a mão armada, com o seu séquito de furtos, defloramentos, abuso de confiança incêndios, causais ou não e finalmente a repugnante patota eleitoral em que os dois chefe, Thomaz Deltino e Irineu Machado, cercados de capoeiras, disputaram a cacete e navalha, a posse dos lugares de intendentos para os seus sequazes, tudo, enfim reflete o estado de putrefação moral desta bela terra carioca, desde que a infeliz República foi escamoteada pelo Grupo Panca, de apetite insaciável e voraz, a morder continuamente o ventre exausto do nosso tesouro¹⁴.

Essas notas foram também usadas como forma de pressão contra a má gestão da polícia do Rio de Janeiro, como indica a crônica que segue, onde o correspondente mostra sua preocupação com o aumento de crimes contra a população causado por falhas na administração da segurança pública da cidade.

O atual chefe, que tão mal tem dirigido os destinos da nossa polícia, tem, em compensação, sido manifestado pelo seu pessoal, fingindo de Zé-Povinho, o que é o cúmulo da arrisão. Como se fosse possível o povo, que diariamente sofre os efeitos de uma administração, notória pela enormidade dos crimes de toda espécie, diariamente cometidos, aplaudir uma autoridade sob cujo Império ressurgiu até o terrível capoeira, de afastadas eras¹⁵.

Nos jornais, eram também divulgadas normas e ofícios, acompanhados de anotações em que transparece essa pressão da imprensa sobre a polícia e a difusão do medo entre a população.

O Sr. José Maria Tourinho, chefe de polícia, oficiou aos delegados e sub-delegados desta capital, recomendando-lhes proibição formal dos sambas, batuques e candomblés, gêneros de diversões que muito depõem de nossos créditos de povo civilizado e que são verdadeiros centros de atentados à moral e a ordem pública. Se, desta feita, os desejos daquela autoridade encontrarem repercussão no animo dos seus subalternos, s.s. terá prestado um serviço.

Damos na integra o officio a que nos referimos linhas acima: “Aos srs. delegados da 1ª e 2ª circunscrições. Recomendo-vos que espessais as mais terminantes ordens aos sub-delegados da vossa circunscrição, no sentido de serem absolutamente proibido os sambas, batuques e “candomblés”, que, além de perturbarem a paz e o sossego públicos, são depoentes da nossa civilização. Espero de vosso reconhecido zelo e dedicação ao serviço público que essa minha recomendação seja rigorosamente observada. – O chefe de polícia, Dr. José Maria Tourinho¹⁶”.

Quando o caso, as notas jornalísticas elogiavam o trabalho da polícia, confirmando e apoiando o sucesso das medidas repressivas adotadas pelo Estado:

Ontem, no Tororó Grande, distrito de Santana, diversos desordeiros promoveram um formidável batuque, que reinava durante toda a noite se não fosse a intervenção da polícia. Acontece, porém, que, quando o inspetor de quarteirão transmitia as ordens que recebera da autoridade legal, capitão Henrique José Fernandes, fujão. Pio,

¹⁴ COLABORAÇÃO, Cartas do Rio. A Baía, Salvador, 31 jan. 1902, disponível em: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br, acesso 5 abr. 2017.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ SAMBA, Batuque e candomblé. Gazeta do Povo, Salvador, 07 fev. 1906, p. 2.

individuo avezado à prática do mal, agride ao inspetor, tentando feri-lo com uma enorme faca de ponta. Nesta ocasião os capadócios, que formavam o referido batuque, tentaram espancar o inspetor José Maria, o que não conseguiram por já ter este ido em caminho da casa do sub-comissário¹⁷.

Apesar dessa época de forte repressão, os “batuques” na Bahia continuaram, alguns escondendo-se em locais fechados, procurando lugares estratégicos e menos vulneráveis, outros, com uma visão mais rebelde continuaram procurando seu espaço nas praças públicas. Algumas notas ressaltam a ligação desses batuques com festas do calendário e lembram o passado, mais violento e perigoso, em que os negros conseguiam se defender da polícia.

Hoje em dia, as coisas estão mudadas, graças ao progresso... e à polícia. Prova disso teve em a noite de S. João, o Saturnino Manoel do Espírito Santo, que lá para os lados de Santana atordoava os ouvidos da vizinhança com um batuque de truz. No melhor do gosto, porém, surge uma patrulha e manda cessar o folguedo. O Saturnino deu pra ruim, lembrando-se da energia com que seus ancestrais sabiam repelir os intrusos. Então foi que o samba se formou; mas desta feita - são coisas da maldita civilização - a polícia triunfou... o batuque virou azougue...e o Saturnino dançou na cadeia¹⁸.

A estratégia do ataque é a mais reportada nas notas de jornais, mas é bem provável que muitas ações policiais não acabassem em briga, ou massacre, as vezes eram feitas as prisões e eram apreendidos os instrumentos musicais e as facas consideradas armas.

A respeito de um samba que constantemente funciona na Quinta das Beatas e que teve conhecimento o sub-delegado do 1º distrito de Brotas, ontem para ali se dirigiu o sargento comandante do posto de Brotas, Alipio da Selva Pinto e apreendeu 3 violas, um pandeiro e um berimbau, além de duas navalhas e um facão¹⁹.

Já em “Os Africanos no Brasil”, escrito entre 1890 e 1905 e publicado postumamente em 1932, Nina Rodrigues exhibe um recorte de artigos de jornais que mostram a opinião da população de sua época sobre danças e manifestações musicais dos descendentes de africanos, critica a repressão e a violência policial que ainda era praticada, após a abolição da escravatura, como, diz ele, se fosse a época do governo do Conde dos Arcos. Rodrigues chama estas medidas punitivas de extravagância pedagógica: “teoria que prega a educação ou a formação do sentimento estético de um povo a golpes de violência policial. A condenação do desacerto está na desoladora ineficácia com que na prática se vai revelando o remédio aconselhado” (RODRIGUES, 1932, p. 238). Com seu estudo pioneiro, Rodrigues pretende mostrar a ineficiência do sentido comum para com as culturas africanas e apontar para outra direção, entendendo

¹⁷ *DESORDEIROS Perigosos*. A Baía, Salvador, 20 mar. 1905, p. 1.

¹⁸ *POR causa de um samba*. A Baía. Salvador, Cad. Notas Policiais, 26 jun. 1910, p. 2.

¹⁹ *SAMBA*. A Baía, Salvador, 14 out. 1907, disponível em <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>, acesso em 14 abr. 2017.

a influência da colonização africana de uma maneira construtiva, uma vez que ela cavou ou imprimiu “um profundo sulco no inconsciente do sentir e da ação do nosso povo”, escreve Rodrigues.

No início do século XX, as reclamações contra as festas públicas ligadas aos costumes africanos foram influenciadas e amparadas por teorias científicas racistas. A partir de 1910, a cidade de Salvador empreende um processo de reforma, que prevê “desafricanizar as ruas”²⁰. Em sua dissertação de mestrado, Adriana Diaz pesquisa os jornais de Salvador entre 1910 e 1925 tentando traçar um perfil do capoeira nesta época. No “Jornal de Notícias”, de Salvador, encontra pedidos de leitores para embranquecer a população baiana, mudar os hábitos da cidade, reprimir a vadiagem coagindo todo pobre ao trabalho; em algumas notas os brancos pediam a “extinção dos pretos”, a “emigração do elemento negro” e a “imigração do europeu” à Bahia²¹. Em 1920, segundo o censo demográfico e industrial, relata Diaz, 57,7% dos moradores de Salvador vivia de trabalhos esporádicos, não fixos e entrava na categoria dos sem trabalho. Enquanto havia pobres que participavam do mercado do crime e viviam de trabalhos ilícitos, a maioria trabalhava. Entre as ocupações de rua mais comuns se encontravam: os peixeiros, as vendedoras de doces e quitutes, os carregadores, os biscateiros, os carroceiros, os puxadores de animais de carga e os estivadores. Trabalhos como estes, que dependendo da necessidade de outros, criavam nas classes média e alta a impressão de ociosidade e vagabundagem, sendo o tempo de espera entre um serviço e outro ocupado com outras atividades, entre as quais jogos e brincadeiras de rua. “Nas primeiras décadas republicanas repetia-se a toda hora que a vadiagem era a “*mãe de todos os crimes*”, barreira à modernização e responsável pela desordem social, em oposição ao trabalho honesto, cujo modelo era a fábrica” (DIAZ, 2004, p. 22).

Um artigo no Diário de Notícias²², mostra a maneira preconceituosa da classe média e alta em olhar para a rua, onde os trabalhadores à espera de outro serviço são vistos como desocupados, ou, de uma maneira ainda mais agressiva, como ostras pregadas no rochedo:

A todo instante, nas ruas, somos forçados a abandonar os passeios, porque magotes de desocupados os ocupam, como se aquilo fosse uma sala privativa de sua

²⁰ FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador – (1890-1937)*. Revista Afro-Ásia, Salvador: CEAO, n° 21-22, 1998/9, p. 239-256.

²¹ Para aprofundar o tema veja-se: DIAZ, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação de Mestrado em História, UFBA, Salvador-Bahia, 2004.

²² Diário de Notícias, Salvador, 20 jun. 1921, em DIAZ, 2004, p. 24.

residência. Na própria cidade baixa, onde o movimento, a certas horas é muito intenso, é difícil atravessarem-se os passeios, devido ao grande número de ganhadores que neles se acham sentados, como ostras pregadas no rochedo...

A narrativa dos jornais deixa relatos da capoeiragem atrelada ao mundo violento das navalhas e cacetes, mas descreve também a capoeira nas horas de folga dos trabalhadores, no Cais do Porto e em outras praças da cidade.

Na praça 15 de Novembro, na esquina do Instituto Histórico [Piedade] e no Cruzeiro de S. Francisco, reúnem diariamente indivíduos de ambos os sexos, carregadores e vendedoras de frutos e outros que são unicamente desocupados e beberrões, desenrolando um vocabulário licencioso demais. A Capoeiragem entre os homens e o bate-boca entre as mulheres são o programa obrigado de todo dia, sem o menor recatamento às pessoas que por ali transitam, sejam senhoras ou crianças. A isto podem ser reunidos os desatinos cometidos por uma súcia de garotos que joga a batedora, o búzio e, em lutas constantes, a pedra na cabeça do próximo. [...] A autoridade policial da Sé, fazendo patrulhar o local, dará diariamente que fazer à polícia na caça de tão nocivos elementos de desordens²³.

Algumas dessas notícias informam também sobre a relação entre capoeira, o jogo e a música. Um artigo publicado no dia 10 de março de 1922, no Diário da Bahia, descreve a praça Castro Alves como lugar de algazarra noturna dos trabalhadores, que à noite não deixam dormir a vizinhança. O jornalista desta nota relata que os choferes dos carros que aguardam os *Habitués do Palace Club* não dormem e “gritam fazendo serenata”, “apostam corrida na ladeira de São Bento e praticam passos de capoeiragem²⁴”. Em outros artigos, a capoeira é definida como um jogo e um divertimento ligado aos sambas que havia em diversos bairros da cidade, como no Mercado Modelo, “onde a vadiagem é extraordinária, faz pouso a capoeiragem para seus divertimentos e os sambas são constantes, quase sempre acabando em conflitos²⁵”.

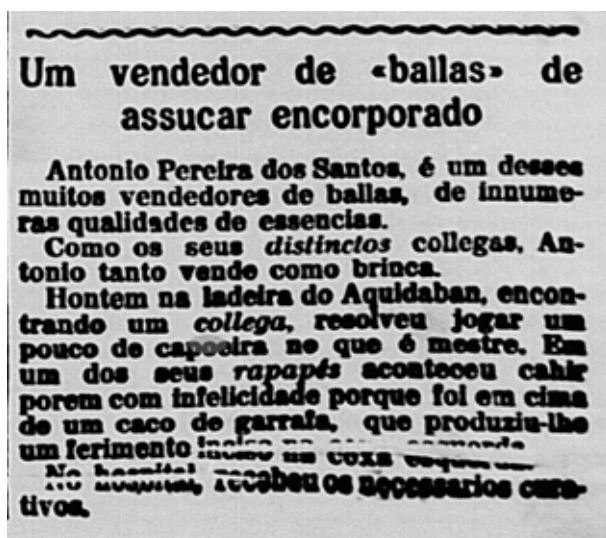


Figura 2: Recorte, A Notícia, Salvador, 31 out. 1914, p. 4. Fonte: bndigital.bn.gov.br.

²³ Diário de Notícias, Salvador, 24 out. 1911, em DIAZ, 2004, p. 45.

²⁴ Diário da Bahia, Salvador, 19 mar. 1922 – em DIAZ, 2004, p. 46.

²⁵ Diário de Notícias, Salvador, 05 dez. 1918 – em DIAZ, 2004, p. 47.

No Jornal A Notícia, encontrei um interessante artigo que relata um episódio em que se viu envolvido Antonio Pereira dos Santos, vendedor de balas e de inúmeras qualidades de essências:

Como os seus *distinctos* colegas, Antonio tanto vende como brinca. Hontem na ladeira do Aquidaban, encontrando um *collega*, resolveu jogar um pouco de capoeira na que é mestre. Em um dos seus *rapapés* aconteceu cahir porem com infelicidade porque foi em cima de um caco de garrafa, que produziu-lhe um ferimento inciso na coxa esquerda. No hospital, recebeu os necessarios curativos²⁶.

Esta notícia apresenta uma realidade diferente, que, provavelmente com uma pesquisa mais cuidadosa nos jornais da época, poderia aflorar em outras ocasiões: um trabalhador, vendedor de rua é chamado de “distinto”, “mestre” na capoeira, descrita sem nenhuma conotação de violência, a não ser o azar que levou seu Antônio ao hospital. Porque relatar esta história no meio de tantas outras? Essa nota confirma a tradição oral, transcrita nos manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha, que veremos mais adiante, e que defende capoeiras trabalhadores, dignos e respeitados. Segundo Diaz (2004, p. 45) afirma:

Infelizmente os jornais pesquisados quase nada revelavam sobre os aspectos culturais da capoeira. Seus movimentos, instrumentos musicais e cantigas não eram sequer mencionados. Segundo mestre Noronha neste período já havia inclusive rodas de capoeira, a exemplo de uma que aconteceu no ano de 1917, na Curva Grande do Garcia em frente ao “baile da bisca” - nome de vários jogos de carta. Depoimentos orais de velhos capoeiras nascidos em Santo Amaro da Purificação também confirmam sua existência no Recôncavo Baiano especialmente em sua cidade natal e em Cachoeira. Contudo não há descrições minuciosas de como era a roda de capoeira. A primeira delas só foi escrita nos anos 30 por Édison Carneiro.

O panorama repressivo e o contexto social podem explicar a ausência deste registro nos jornais da época, que não tinham interesse em relatar costumes e hábitos do povo, mas provocar o medo e apoiar as ideias de limpeza étnica e embranquecimento da cidade. É provável também que, por conta da criminalização, os capoeiristas da cidade de Salvador, tenham evitado de se identificar como capoeiras para evitar de serem presos. Coincidentemente, a partir dos anos de 1930, após a abolição do crime de capoeiragem, aparecem em Salvador diversos capoeiras, que realizam suas rodas durante as festas públicas, no Cais do Porto, após o trabalho e em outros bairros da cidade, reconectando a visão da capoeira à sua dimensão ritual, musical, de divertimento, além da marcial da luta.

Se nos jornais ainda não foram encontradas traços dos aspetos performativos da capoeira, esse registro se encontra entre as curiosidades anotadas pelos viajantes estrangeiros, que, atraídos pela diversidade cultural dos negros, retratam informações

²⁶ UM VENDEDOR de “ballas” de assucar incorporado. A Notícia, Salvador, 31 out. 1914, p. 4.

um pouco mais consistentes sobre as artes dos africanos e seus descendentes, com o propósito de exibi-las em seus países de origem. Além de textos escritos, eles deixam gravuras e desenhos amplamente pesquisados nos estudos sobre a capoeira.

2.2. “SONS E VOZES DISSONANTES”: OLHARES ESTRANGEIROS

Nas publicações dos viajantes europeus ao Brasil²⁷, do século XIX, se vê citada, em breves trechos pouco detalhados, uma grande variedade de rituais que incluem costumes musicais, muitas vezes denominadas com termos genéricos de festa, batuque, samba...Este registro é feito com o fim de descrever aos conterrâneos a vida do “novo mundo” e suas diferenças. Mas, os viajantes não têm competência para distinguir as diversas práticas culturais com as quais se chocam, privos de motivação, ou de sensibilidade, para poder entender. Intrigados com as festas e as danças exóticas, alguns viajantes se detêm em descrever formas e materiais de alguns instrumentos musicais, mostrando desconhecimento e falta de interesse pelas maneiras de tocar, e por suas características musicológicas. Nesses textos, persiste a sensação de incomodo, talvez, influenciada e instigada pelos temores que deviam provocar as proibições das práticas que previam o agrupamento de negros.

Henry Koster, filho de um comerciante inglês, nascido em Lisboa, chega a Pernambuco, em 1809, com aproximadamente 25 anos de idade. Como ele mesmo relata em seu diário, Koster empreende a viagem em busca de uma cura à tuberculose no clima tropical. Permanece um ano em Recife e, ao longo do ano de 1810, viaja a cavalo pela Paraíba e Ceará. Voltando, em fevereiro de 1811, para o Recife, organiza sua viagem de volta para a Inglaterra, precedida por uma visita por via marítima ao Maranhão. A pesquisadora e bibliotecária da Fundação Joaquim Nabuco, Lúcia Gaspar (2009)²⁸, reporta que Koster “falava o português com fluência, o que fazia com que algumas pessoas duvidassem da sua nacionalidade, tratando-o brasileiroamente por Henrique da Costa.” A obra de Koster foi publicada na Inglaterra em 1816, sob o título “Travels in Brazil”, com uma grande repercussão na Europa, onde é traduzida em diversas línguas. No Brasil, o folclorista Luis Câmara Cascudo traduz e publica o livro

²⁷ Dedico maior atenção ao litoral Nordeste.

²⁸ GASPARG, Lúcia. *Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX)*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=131&Itemid=1>. Acesso em: 8 abr. 2017.

_____. *Kaspar Koster*. Enciclopédia Nordeste, 2009. Disponível em: <www.onordeste.com/portal/henry-koster/>. Acesso em: 8/10/2014.

em 1942, com o título “Viagens ao Nordeste do Brasil”. Em 1817, sofrendo novamente os sintomas da tuberculose, Koster decide deixar a Inglaterra e empreende novamente viagem para Pernambuco, onde morre em 1820.

Seus manuscritos contém muitas informações sobre o que ele viu no Brasil daquela época. Koster anota suas impressões sobre a terra estrangeira, revelando muitas vezes, em seus comentários, a estrita relação que existia entre brasileiros, europeus, africanos e indígenas. Ao desembarcar em Recife, em 1806, Koster registra assim sua primeira impressão:

Uma grande lancha seguia a do piloto, tripulada inteiramente por negros quase nus. A cor desses homens, o estado em que se encontravam, seus clamores sonoros, sua agitação sem motivo, sua inaptidão eram outras tantas novidades para mim. [...] Essa primeira comunicação com a terra me deu, no momento, a ideia de que as maneiras do povo que ia visitar eram ainda mais estranhas do que as que encontrei (KOSTER, 1942, p. 31-32).

Câmara Cascudo traduz a palavra “noise” (em inglês no trecho original²⁹), utilizada por Koster, como “clamores sonoros”, enfatizando a proveniência humana do ruído escutado e o volume dos gritos, mas o termo inglês guarda³⁰ um sentido pejorativo que conota uma sensação desagradável fonte de desconforto. Neste trecho, emerge também o incomodo de Koster pela visão de tantos negros, por seu comportamento diferente, por sua falta de jeito, pelo barulho por eles produzidos.

Além da intolerância com os negros, que era comum naqueles anos, Koster evidencia a dificuldade de se acostumar ao diverso, sendo suas percepções auditivas e visuais turbadas pelo desconhecido. Ele escreve seu diário na Inglaterra quando, já de volta ao seu contexto cotidiano, reflete sobre sua experiência no Brasil e escolhe anotar uma reflexão importante ao compreender que após um tempo de convivência no país a população não aparecia tão estranha quanto no primeiro momento de impacto chocante. Koster entende que a falta de costume com a convivência com culturas diferentes e línguas diversas, provoca o incomodo. Ele relata que, durante a chegada do navio ao Brasil, um marinheiro português assumiu *aos berros* o comando das operações, porém, sem conseguir atenuar a gritaria ao seu redor. Segundo Koster, o marinheiro parecia

²⁹ Na transcrição de trechos da época mantemos a escrita original: “A large launch followed the pilot, manned chiefly by negroes, almost naked; the colour of these men; the state in which they were; their noise and bustle, when certainly there was no occasion for it, and their awkwardness, were to me all new. This very first communication with the shore gave me an idea, for the moment, that the manners of the country at which I had arrived, were still more strange than they actually proved to be” (KOSTER, 1816, p. 3).

³⁰ Hoje a percepção que temos com o barulho deve ter mudado bastante daquela época distante da industrialização das cidades, do sons mecânicos e digitais que em nossa música contemporânea têm se tornado fonte de sensações prazerosas para a audição de alguns.

julgar que, falando com uma voz muito alta, podia fazer-se entender em sua língua aos marinheiros ingleses. E continua:

Tínhamos desembarcado no cais da Alfândega, em um dia de grande azáfama, e aí também *os clamores e a agitação dos negros* se faziam notar. *A feia algazarra que fazem quando carregam algum fardo, os berros ou ditos em sua linguagem própria, algum verso no ritmo popular português, as numerosas perguntas* que nos fazia a maior parte daqueles com que deparávamos, *só a visão de uma população* que consiste principalmente em *indivíduos de cor mais acentuada*, acrescida ao som de um novo idioma, porque embora tivesse aprendido a língua, nunca mais, desde a distante juventude, estivéramos em país onde esta fosse geralmente falada, *tudo se combinava para embarçar-me e perturbar-me* (KOSTER, 1942, p. 32-33, *itálico meu*).

Naquela época, a chegada de navios de Europa devia ser motivo de grande agitação, causada pelo trabalho de descarregar as mercadorias, pelo desembarque de escravos vindos da África, e de outras pessoas, mercantes, viajantes, políticos, etc., vindos de diversos lugares e trazendo consigo notícias e novidades dos outros continentes. A população, escreve Koster diversamente da tradução de Cascudo, era formada principalmente por “individuals of a dark colour”³¹, indivíduos de cor escura.

Koster conta ter sido convidado, um ano após sua chegada no Brasil, a participar como padrinho da esposa de uma festa de casamento entre dois negros, mulatos. Assim, ele escreve ter chagado em Paratibi, local onde aconteceria o casamento, acompanhado por um negro alforriado/criado livre e com outro escravo, por volta das 10 horas da manhã, quando um grande número de negros já estavam em festa, aguardando o padre, que também era negro:

Foi servido o almoço de carne e pirão (a pasta feita com farinha), posto sobre a mesa e uma parte dos convidados sentou-se para servir-se e outra ficou de pé, comendo também, e outra enfim, para não perder um minuto de palestra, continuando falando alto e sem interrupção. Assisti poucas cenas em que houvesse maior confusão!... [...] A cena do jantar era um contrapeso à do almoço, com o acréscimo de maior barulho e de confusão maior, havendo maior número de convidados e mais avantajados goles de aguardente e de vinho. Escapei logo que me foi possível, mas não me arrependi de ter estado presente aos acontecimentos do dia (KOSTER, 1941, p. 304-305).

Este relato mostra, mais uma vez, como, no cotidiano, o ambiente sonoro, a língua diferente, a maneira de falar e o volume das vozes eram motivo de interesse e de grande estranhamento. Outro exemplo, descrito por Koster, mostra sua reação ao ouvir música executada por três negros tocando:

³¹ “We had landed at the custom-house wharf upon a busy day, and the negroes too were all clamour and bustle. Their hideous noise when carrying any load, bawling out some ditty of their own language, or some distich of vulgar Portuguese rhyme; the numerous questions asked by many persons who met us, and the very circumstance of seeing a population consisting chiefly of individuals of a dark colour, added to the sound of a new language, with which, although I was acquainted, still I had not since very early youth been in a country where it was generally spoken; all combined to perplex and to confuse”. (KOSTER, 1806, p. 4)

Três negros com gaitas de foles começaram a tocar pequenas toadas enquanto estávamos jantando, mas pareciam tocar em tons diversos um do outro e, às vezes, supunha que um deles executava peças de sua própria composição. Imagino que alguém jamais tentou produzir harmonias sonoras com tão maus resultados como esses charameleiros³². A posse de uma dessas bandas empresta um certo grau de superioridade e, conseqüentemente, os ricos plantadores têm orgulho pelos seus músicos (KOSTER, 1942, p. 272).

Com mais dureza de que a tradução de Câmara Cascudo denota, Koster afirma: “Três negros com sanfona fizeram um esforço para tentar tocar algumas músicas enquanto estávamos jantando.” e, mais adiante, “Creio não ter nunca ouvido uma tentativa tão má de produzir sons harmoniosos como a que os *charameleiros* fizeram.”³³ O fato de Koster perceber uma postura de superioridade na maneira de tocar dos negros, pode denotar união e entrosamento da banda, manifestando em sua maneira de sentir o domínio da situação, concentração no momento da performance e prazer e satisfação com a atividade desenvolvida. Koster percebe e anota duas informações importantes que caracterizam seu encontro com as sonoridades ali ouvidas, a que chama de diversidade da clave ou dos tons musicais utilizados, que talvez possa interpretar como uma diferente afinação, e a que chama de invenção de composições pessoais que talvez possa traduzir como improvisação.

Outra escritora e viajante inglesa que relatou informações sobre o Brasil é Maria Dundas Graham Callcott, mais conhecida como Maria Graham, que também era desenhista e pintora. Viaja ao Brasil três vezes (MARIA, 2017). Em seu diário relata ter viajado pela primeira vez às Américas, em direção ao Chile, em 1821, acompanhando seu marido, o oficial naval escocês, Thomas Graham, falecido por causa de uma febre contraída durante a viagem. Em luto, a senhora Graham continua a viagem para o Chile e o Brasil ao longo de três anos. Antes de empreender o caminho de volta para Londres, em 1823, é apresentada à Dom Pedro I e família, e convidada a voltar ao Brasil como preceptora da jovem princesa Dona Maria da Glória. Em Londres, Maria Graham publica dois livros relatando esta viagem, entre os quais, “*Journal of a Voyage to Brazil, and Residence there, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*”.

³² Em nota, Câmara Cascudo explica: “*Three negroes with bag-pipes...* Nunca encontrara menção da gaita de foles tocada no Brasil e por negros. Linhas adiante, Koster fala dos charameleiros (que conservei na versão). A charamela é uma flauta delgada, que tem o som de tiple, mui agudo, de pequenas dimensões, e sua escala não chega a duas oitavas, leio no *Dicionário Musical* de Isaac Newton (Maceió, 1904). Naturalmente o *bag-pipe* é apenas uma gaita, muito popular entre os negros”.

³³ “*Three negroes with bagpipes attempted to play a few tunes whilst we were at dinner, but they seemed to play in different keys from each other, and sometimes each appeared to have struck up a tune of his own composing. I think I never heard so bad an attempt at producing harmonious sounds as the charameleiros made. The possession of a band of these bespeaks a certain degree of superiority, consequently the planters pride themselves upon their musicians*”. (Koster, 1806, p. 203)

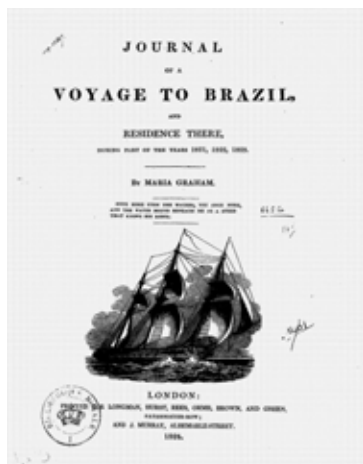


Figura 3: Capa do livro de Maria Graham, publicado em 1824 e seu desenho que retrata a Igreja e o Convento de Santo Antônio da Barra, em Salvador.

Maria Graham esteve na Bahia, um ano depois do Brasil declarar sua independência de Portugal, e descreveu Salvador como uma cidade em decadência, onde tudo estava em suspenso por causa das indefinições políticas do país. Uma cidade inquieta, “ainda que não tão desassossegada como em Pernambuco, contudo tendendo para o mesmo caminho” (GRAHAM, 1956, p. 144). Sua primeira impressão ao desembarcar a caminho do Arsenal é de muita sujeira. Mais uma vez, o cenário causa para ela incomodo, descrevendo as ruas como muito estreitas e agitadas:

A rua pela qual entramos através do portão do arsenal ocupa aqui a largura de toda a cidade baixa da Bahia, e é sem nenhuma exceção o lugar mais sujo em que eu tenha estado. E extremamente estreita; apesar disso todos os artífices trazem seus bancos e ferramentas para a rua. Nos espaços que deixam livres, ao longo da parede, estão vendedores de frutas, de salsichas, de chouriços, de peixe frito, de azeite e doces, negros trançando chapéus ou tapetes, cadeiras (espécie de liteiras) com seus carregadores, cães, porcos e aves domésticas, sem separação nem distinção; e como a sarjeta corre no meio da rua, tudo ali se atira das diferentes lojas, bem como das janelas. Ali vivem e alimentam-se os animais. Nessa rua estão os armazéns e os escritórios dos comerciantes, tanto estrangeiros quanto nativos. As construções são altas, mas não tão belas nem tão arejadas como as de Pernambuco. (GRAHAM, 1956, p. 145)

Diversos viajantes descrevem o trabalho dos negros ligados ao canto e ao ritmo e, muitas vezes, associam essas sonoridades a barulho³⁴. Hoje, sabemos da importância que estas cantigas representavam para os trabalhadores da época, seja para evitar acidentes e aliviar o cansaço, mantendo o ritmo do trabalho, seja para a comunicação e a transmissão oral de narrativas.



Figura 4: “Cadeira or Sedan Chair of Bahia” ilustração de Maria Graham (1824, p. 258)

James Wetherell, cônsul britânico na Bahia, relata em publicação de 1860:

³⁴ Sobre ruído e som tropical ver o artigo de PINTO (2008).

Vi imensos blocos de madeira que mais de trinta negros transportavam e o conjunto parecia ser como uma imensa centopéia. Enquanto transportavam aquelas pesadas cargas através das ruas, cantavam uma sorte de coros, maneira muito útil de prevenir as pessoas para que saíssem de seu caminho, pois o ruído dos passos não são ouvidos naquele barulho circundante. Aqueles coros começam geralmente com uma observação cantada por um dos negros sobre uma coisa qualquer que ele vê, que pode ser mais ou menos ridícula e que os outros retomam em coro (VERGER, 2001, p. 533-534; WETHERELL, 1860, p. 53).

Em seus diários, os viajantes registram que os navios vindos da Europa eram recebidos nos portos brasileiros com acompanhamento de uma orquestra musical. O comerciante inglês Thomas Lindley publica, já de volta a sua casa em Londres, em 1805, seu livro “Narrative of a Voyage to Brazil”, narrativa de viagem pelo litoral da Bahia, de Porto Seguro a Salvador, entre 1802 e 1803. Na época, Lindley permanece detido alguns dias no Forte do Mar, atual Forte São Marcelo em Salvador, acusado de contrabando. Ele narra, citado por Pierre Verger (2002, p. 536):

Para os navios mercantes da Europa, era também costume terem música em sua chegada ou saída, além do primeiro dia em que tomavam sua carga. Esses músicos são todos negros dirigidos por barbeiros e sangradores da mesma cor, e que foram músicos itinerantes desde tempos imemoriais.

Eles têm sempre uma orquestra pronta para tocar e uma série de jovens alunos, cujo tons discordantes são horrivelmente estridentes, quando passais à porta da loja na qual se exercitam.

Infelizmente, Lindley não reporta quais instrumentos eram tocados por estas orquestras, mas, dá indícios de que a música executada não era familiar. Talvez ele ouvisse sons estridentes, produzidos por instrumentos diferentes daqueles aos quais ele estava acostumado. Lindley (1805) continua relatando que esses músicos negros eram numerosos e que eram contratados também em outras ocasiões, nas entradas das igrejas ou em festas onde eles tocavam ao vivo, sem muito interesse, desatentos em relação as solenidades que estavam desfilando.

Em outra ocasião, Lindley relata o desfile do Dia dos Reis, no 6 de janeiro de 1803:

Here itinerant musicians with guitars, drums, &c. began last night (the eve, or vigil, of the festival) to traverse the streets in groups from house to house without ceremony, making a barbarous discord in each and after repeating a regular silly form, pass on to annoy the next inhabitant: this they continued the whole night, particularly in the vicinity of the city; while crowds participated in the rude mirth, and seemed to enjoy the scene³⁵ (LINDLEY, 1805, p. 123-124).

Nesse dia, a festa é tomada por uma alegria constante, com participação da população que se encontra na rua, segundo Lindley, parecendo um carnaval italiano em

³⁵ “Aqui músicos itinerantes com guitarras, percussões e outros, começaram ontem à noite (a véspera ou vigília, da festa) para atravessar as ruas em grupos de casa em casa, sem cerimônia, fazendo uma dissonância bárbara em cada uma e depois de repetir uma melodia boba regular, passavam a irritar o próximo habitante, continuando isto durante toda a noite, em particular na vizinhança da cidade; enquanto multidões participavam do rudes júbilo e pareciam gostar da cena” (*trad. minha*).

confusão, mas sem a sagacidade pungente e o vivo interesse inspirado por este último. Aos olhos europeus, as festividades locais são imitações mal feitas, barulhentas, sem interesse. A população local parece divertir-se e aproveitar esse jeito diferente de fazer festa. Para os negros parecem representar momentos de “liberdade”, em que têm ocasião de mostrar para os senhores seu desinteresse e distância, dedicando-se entre uma obrigação e outra aos próprios costumes e festas.

Jean-Baptiste Debret ilustrador francês, integrante da chamada Missão Artística Francesa ao Brasil, chegou ao Rio de Janeiro em 1816, onde se estabeleceu, desenvolvendo sua profissão de artista e professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes. Debret viajou à várias localidades do Brasil retratando tipos humanos, costumes e paisagens locais. Em 1829, organizou a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes, considerada a primeira mostra pública de arte no Brasil. Em 1831, retornou a Paris onde editou, o livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, em três volumes, ilustrado com litogravuras que têm como base as aquarelas realizadas com seus estudos e observações (JEAN-BAPTISTE, 2017). Em suas ilustrações, Debret retratou também os músicos negros no Rio de Janeiro,³⁶ bandas que atuavam em cortejos militares, em festas populares, celebrações quais casamentos e funerais. Usualmente compostas por instrumentos de percussão, sopro, cordas, como violas, flautas, trombas, berrantes, marimbas. Como descrito em diversas ocasiões, por Lindley (1805), nesses eventos, os músicos eram todos e origem africana, inclusive os diretores das orquestras, na sua maiorias sangradores de profissão. Aproveito este dado para propor uma reflexão sobre música, espiritualidade e medicina, e voltar após esta breve elipse para o tema da incompreensão musical.

Hoje, a associação entre os trabalhos de barbeiro, sangrador e músico parece estranha, mas, no século XIX, estes ofícios, apesar de exigirem habilidades distintas e de serem fiscalizados por órgãos diferentes³⁷, eram considerados parte de uma mesma profissão, a de “barbeiro-sangrador”. Em sua dissertação sobre as artes de curar no Brasil, no começo do século XIX, Pimenta (1997) informa que as artes de sangrador e de barbeiro eram, na sua maioria, praticadas por negros, escravos ou libertos. A sangria era conhecida na Europa mas era considerada uma medicina menor. Por isso, os colonos

³⁶ Ver imagens em anexo de B a G.

³⁷ Naquela época a Fisicatura era o órgão que regulava as atividades médicas conferindo diplomas para as diversas atividades, com o fim de controlar o poder da corporação dos médicos e combater o “charlatanismo”, as práticas médicas e rituais dos africanos.

no Brasil tinham deixado seu exercício nas mãos dos afrodescendentes, que recorriam às técnicas de cura popular para sarar pobres e escravizados, que não tinham outras opções de cura.

Em 1828, o reverendo e historiador irlandês Robert Walsh, citado na pesquisa de Pimenta (1997), viaja ao Brasil como capelão da Embaixada Inglesa no Rio de Janeiro. Em 1830, publica “Notice of Brazil in 1828 and 1829”, onde relata que os barbeiros, na maioria negros, eram também sangradores, além de praticarem uma variedade de ofícios como o de dentista, remendador de meias de seda e vendedor de cascas de tartaruga que eram utilizadas para confeccionar pentes. O reverendo Walsh (1830, p. 473) explica, desde seu ponto de vista inglês, o porquê da relação desses ofícios com a música:

They [os barbeiros] are, besides, the musicians of the country, and are hired also to play at church doors during festivals. All the persons who compose the bands on these occasions are barbers. Over the middle of every shop is an arch, on which are suspended the different articles for sale. In a barber's shop, the arch is always hung round with musical instruments. This association of trades was formerly the usage in England, when the lute and cithern were always found in a barber's shop, to amuse the customers of better condition, who came to be trimmed, as they are now presented with a newspaper; or sometimes to alleviate the pains of a wound, which the barber, in his avocation of surgeon, was probing or dressing. But the remains of those customs which have entirely gone out in Europe, still linger in America among the descendants of those who originally brought them over³⁸.

Segundo Walsh, antigamente, a música era utilizada para entreter os clientes, da mesma maneira que hoje se podem encontrar revistas e periódicos nas salas de espera de clínicas e barbearias. Outra hipótese é que os instrumentos musicais fossem utilizados em práticas rituais consideradas curativas para os africanos. Para poder exercer a profissão de barbeiro-sangrador sem correr o risco de pena de chicote ou de prisão por charlatanismo ou por condução de práticas demoníacas, estes profissionais tinham que obter um diploma baseado no estudo das competências médicas europeias. Mesmo conhecendo as técnicas oficiais, é provável que em algumas ocasiões, seja por eleição, por necessidade ou por falta de opção, eles preferissem praticar outras técnicas médicas populares nas quais confiavam e que eram do seu domínio.

Ewbank, por exemplo, relata a prática da sangria realizada pelos africanos como uma tentativa de sugar os espíritos malignos, no lugar dos humores em excesso da

³⁸ “Eles são, além disso, os músicos locais, e são contratados também para tocar nas portas da igreja durante as cerimônias. Todas as pessoas que compõem as bandas nessas ocasiões são barbeiros. No centro de cada loja há um arco, em que estão pendurados os diferentes artigos para venda. Nas barbearias, este arco é sempre pendurado e rodeado de instrumentos musicais. Esta associação de ofícios era anteriormente comum na Inglaterra, encontrando-se nas barbearias o alaúde e a cítara, para distrair os clientes de melhor condição, tradição que chegou a ser ajustada, sendo hoje os clientes recebidos com um jornal; ou, por vezes, para aliviar as dores de uma ferida, que o barbeiro, em sua condição de cirurgião, estava examinando ou medicando. Mas a continuação desses costumes que desapareceram totalmente na Europa, ainda perdura na América entre os descendentes daqueles que originalmente os trouxeram” (*trad. minha*).

medicina oficial. Por outro lado, alguns podem ter trazido da África a técnica de sangrar com ventosas, pois o termo pode ser encontrado entre as medicinas Bakongo, e Obi, no oeste do continente africano, segundo Karash (PIMENTA, 1997, p. 97).

J.B. Debret retrata os barbeiros no Rio de Janeiro³⁹, mas, em suas ilustrações, não documenta a ligação entre essa profissão e a dos músicos. Apesar disso, a união entre música e medicina é notória nas culturas africanas⁴⁰. Em sua pesquisa, publicada pela primeira vez em 1934, sobre instrumentos musicais das culturas banto, Percival Kirby (1968) relata esta relação em diversas ocasiões. Baseando-se em experiências e estudos de campo realizados com a guia de nativos, Kirby propõe ampliar as vagas e muitas vezes incompletas generalizações registradas pelos viajantes na África antes dele. Sua pesquisa tenta analisar os instrumentos musicais de um ponto de vista etnológico, abordando questões materiais e espirituais. No prefácio, Kirby (1968, p. viii) escreve: “To the African, music, one might say, is life, rather than a part of life; although this study deals only with a part of this music, I trust that it will serve to show in some measure how full and varied the musical life of African is⁴¹”. Na África, as culturas banto são caracterizadas por uma diversidade muito ampla, embora a música seja uma constante em rituais e cerimônias, e em outras atividades cotidianas. Kirby encontrou os mesmos instrumentos, com funções parecidas ou não, entre populações diversas, e registrou seus diferentes nomes. A música como descrita por Kirby, se funde ao ponto de ser confundida com a própria vida. É muitas vezes é associada a movimentos corporais, não é etendida somente como um espetáculo, mas, reveste diversas funções no cotidiano, entre as quais as médicas.

Kirby descreve diversos tipos de instrumentos de percussão, sopro e corda, utilizados durante cerimônias de cura e práticas médicas. Ele distingue o trabalho dos médicos locais, chamando-os “medicine-man”, o homem das medicinas ou ervas, e “witch-doctor”, o doutor bruxo, que pode se valer de acompanhamento instrumental e vocal. Relata que, às vezes, grupos de pessoas participam dos rituais entoando cantigas específicas e batendo as palmas, marcando o ritmo para a dança que dá início às cerimônias de tratamento. A dança pode ser realizada pelos médicos ou por outras pessoas. A utilização dos instrumentos musicais pode servir para curar doenças e dores

³⁹ Reprodução em Anexo H.

⁴⁰ Não somente africanas, mas também das populações nativas americanas, indígenas (BUCHILLET, 2007) e populares europeias, a exemplo da taranta na Itália (DE MARTINO, 2013).

⁴¹ “Para o Africano, a música, pode-se dizer, é vida, e não apenas uma parte da vida; embora este estudo trate apenas uma parte dessa música, acredito que ele possa servir para mostrar de alguma forma quanto a vida musical do Africano é abundante e variada” (*trad. minha*).

físicas. Entre a população Thonga, por exemplo, cujos médicos são bem reconhecidos e divulgam suas práticas entre os povos de outras regiões, a dor de cabeça pode ser curada por meio de um ritual no qual o médico dança ao redor do paciente, ao ritmo de um tambor. De vez em quando, o doutor sopra com força em direção do tímpano do paciente que é colocado muito perto do tambor que está sendo tocado.

Em ocasiões, relata Kirby, o médico se beneficia da música para alcançar um estado de frenesi ou êxtase, necessário para afastar maus espíritos e possessões. Em algumas populações, os médicos usam colares onde são penduradas pequenas flautas de osso entre cachimbos e caixinhas contendo ervas medicinais, mostrando mais uma vez a estreita ligação entre cura e música, que é tocada em rituais de iniciação à prática médica, rituais de casamento, de exorcismo, divinatórios, fúnebres, rituais para chamar a chuva, afastar relâmpagos, rituais de proteção a guerreiros, entre outros. É possível que os africanos muçulmanos também conhecessem as práticas musicais ligadas ao universo médico, conhecidas no mundo árabe e importadas por eles para a Europa. Esta estreita relação entre o mundo da medicina, os instrumentos musicais e a dança, é guardada em rituais antigos em diversas partes do mundo.

Na Itália por exemplo, o ritual chamado tarantismo, reunia essas características, e não por acaso, o antropólogo Ernesto de Martino (2013, p. 206), ao estudá-lo, propõe um paralelismo etnológico-folclórico, entre sua pesquisa e o trabalho de H. Jeanmarie, sobre cultos e rituais da Grécia antiga, africanos, afroamericanos, como o candomblé entre outros. De Martino (2013) estuda o tarantismo, no final dos anos de 1950, como um fenômeno reconduzível a toda a Itália do sul e, em específico, à península chamada Salento. Um fenômeno histórico-religioso, nascido na Idade Média, de formação camponesa, mas que em diversas épocas envolveu diversos estratos sociais. O tarantismo é caracterizado pela aranha tarantula que morde e envenena, pela cura realizada através da música, da dança e das cores. Para De Martino, a pesquisa sobre tarantismo é uma ocasião para falar da condição da Itália do Sul e do papel desse ritual como cura terapêutica. Um ritual para a solução de estados de crise e conflitos psíquicos, transmitido entre séculos de transformações.

Il simbolo della taranta presta figura all'informe, ritmo e melodia al silenzio minaccioso, colore all'incolore, in un'assidua ricerca di passioni articolate e distinte lì dove si alternano l'agitazione senza orizzonte e la depressione che isola e chiude: offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia chiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto. Nulla di più pertinente, in tale prospettiva, di un ragno che morde e avvelena col suo morso, e del progetto di diventare coraggiosamente il

ragno avvelenatore, al tempo stesso combattendolo per liberarsene. E nulla di più pertinente - sempre nella stessa prospettiva - dell'agonistico danzare la danza del ragno affidando di volta in volta ai temi melodici, coreutici e cromatici il compito di evocare i diversi contenuti critici individuali, la specifica qualità del proprio «ragno», del proprio «morso», del proprio «veleno»⁴² (DE MARTINO, 2013, p. 83-84).

Assim, como retratado pelo antropólogo Giovanni Pizza (2015), hoje, o tarantismo se tornou um fenómeno cultural muito mais amplo, um produto cultural, um processo de patrimonialização, uma forma de expressão artística, um gênero musical, uma dança, um exorcismo, um símbolo identiário, entre outras possíveis definições. Pizza, percorrendo os caminhos pesquisados por De Martino e sua equipe, trata dos processos culturais, das dinâmicas políticas e sociais que a obra do etnólogo continua a produzir no Salento, desencadeadora de uma nova identidade para o tarantismo. A taranta, assim como a capoeira angola, observando as devidas diferenças, são hoje íconas do mercado global da diversidade cultural, desenvolvidas em produções artísticas, musicais, teatrais, literárias e cinematográficas.

Nos diários dos viajantes ao Brasil, além da relação entre música e terapia, ressalta outra característica do cotidiano dos negros, a associação entre trabalho, música, dança e narração de histórias. Maria Graham relata que a diversidade sonora no Brasil:

[...] são certamente os negros que transportam as frutas e verduras para vender. Os guardas-marinha fizeram amizade com alguns. Um deles tornou-se até amigo da casa, e depois de vender as frutas de seu senhor, ganha uma pequena gratificação para ele próprio, pelos seus contos, suas danças e suas cantigas. Sua tribo, ao que parece, estava em guerra com um rei vizinho. Ele partiu para a luta ainda menino, foi feito prisioneiro e vendido. Esta é provavelmente a história de muitos, mas o nosso amigo a conta com movimento e ênfase, mostra as feridas, *dança sua dança de guerra*⁴³, grita sua canção bárbara, de modo que, de escravo selvagem, transforma-se em objeto de tocante interesse (GRAHAM, 1956, p. 183, *italico meu*).

Apesar das fortes críticas que são reservadas às sonoridades negras, em contextos musicais ocidentais, como apresentações teatrais, a Ópera e em contextos religiosos ou militares, os viajantes descrevem os negros como músicos dotados de grande habilidade. A opinião e a maneira de escrever de Koster, por exemplo, muda ao

⁴² “O símbolo do taranta confere uma imagem ao informe, ritmo e melodia ao silêncio ameaçador, cor ao incolor, em uma constante pesquisa das paixões articuladas e distintas ali onde se alternam a agitação sem limites e a depressão que isola e encerra: oferece uma perspectiva de imaginar, ouvir e assistir aquilo para o qual não se tem imaginação, surdos, cegos, mas que a pesar disso peremptoriamente pede para ser imaginado, ouvido, visto. Nada é mais pertinente, nesta perspectiva, de uma aranha que pica e envenena com sua mordida, e do projeto de se tornar corajosamente a aranha envenenadora, ao mesmo tempo lutando para se livrar dela. E nada é mais apropriado - sempre na mesma perspectiva - do agonístico dançar a dança da aranha confiando a cada vez os temas melódicos, coréuticos e cromáticos a tarefa de evocar os diferentes conteúdos críticos individuais, a específica qualidade da mesma "aranha", de sua própria "mordida", de seu "veneno"” (*trad. minha*).

⁴³ Cabe notar que na mesma época, Johann Moritz Rugendas ilustra o jogo da capoeira ou dança de guerra, p. 54.

descrever a vida nas plantações de cana de açúcar de um monastério Beneditino em Jaguaribe, no Ceará. Aqui, os escravos não são vistos como negros mas como crioulos.

Os escravos de São Bento no Jaguaribe são todos crioulos e atingem uma centena. As crianças são cuidadosamente instruídas nas orações pelos negros velhos e o hino à Virgem é entoado por todos os escravos, machos e fêmeas, sempre possivelmente às sete horas da noite, que é a hora em que a escravaria regressa para casa. Deixam as crianças brincar quanto queiram durante a maior parte do dia, e seu único encargo é, em horas determinadas, apanhar o algodão para as lâmpadas, separar os feijões que devem ser cozinhados ou outro serviço nessa espécie.

Quando chegam à idade de dez ou 12 anos, as moças fiam o algodão para fazer o tecido comum à região, e os rapazes guardam os bois e os cavalos nas pastagens. Se um menino demonstra predileção peculiar para qualquer ofício, tomam cuidado que sua inteligência seja aplicada no objeto da escolha. Ensinam música a alguns deles para o canto nas festas da igreja do convento (KOSTER, 1942, p. 512).

Neste trecho não só não há comentários negativos com relação à música executada pelos negros, pelo contrário, os meninos revelam ter talentos musicais⁴⁴ que são estimulados pelos padres.

O capitão e comerciante americano de Boston, John Codman, de viagem ao Rio de Janeiro, também retrata os negros por seu dom musical:

Passing down the grand staircase, we entered the basement, which is used as a school-room. At that early hour it was not occupied by the pupils for study, but a band of thirty or forty of them, of ages varying from six to sixteen, saluted us with music *which would have been creditable to many an orchestra*. They played the national airs of Brazil, the United States, England, and France, and several pieces of their own compositions. *Music is the negro's inherent gift*. When we think of his suffering and degradation, we may offset a little of our sympathy by remembering that he always has this divine emotion.

“Whose soft, celestial accents steal
So soothing through the realms of woe,
That suffering souls a respite feel
From torture in the depths below.”

Be this true or not, music is no slight alleviation to the woes of the present life. Happy the man who can always call upon this constant friend; happy the negro who can whistle and sing at his work, and dance to music when his work is done! (CODMAN, 1867, p. 104, *italico meu*)⁴⁵.

⁴⁴ A prática de ensino musical aos negros é bem anterior à época de sua viagem ao Brasil (1601-1611) Pyrard de Laval conta ter encontrado, a serviço de uma fazenda no interior da Bahia, um francês da Provença, perto de Marselha, apelidado pelos seus escravos de Angola de *Mangue la bote*, que significa *valeroso e grande capitão*, pela guerra que fazia contra os negros, que muito o temiam. “Passava por ter de seu cabedal mais de tresentos mil escudos, e tirava grandes rendimentos de muitos engenhos de assucar que possuía. Este Francez, que estava em sua casa, era musico, e tangedor de instrumentos; e servia-lhe para ensinar musica a vinte ou trinta escravos, que todos juntos formavam uma consonância de vozes e instrumentos, que tangíam sem cessar. Este senhor me rogou e solicitou muito para ficar com ele, e me prometia cem escudos de salário, e boa comida, somente para governar certo numero de escravos no trabalho” (PYRARD, 1862, p. 279).

⁴⁵ “Passando de baixo da grande escadaria, entramos no porão, que é usado como sala de aula. Embora aquele horário cedo não fosse ocupado pelos alunos para o estudo, porem um grupo de trinta ou quarenta deles, de diferentes idades entre 6-16 anos, nos saudou com a música *que muitos considerariam a de uma orquestra*. Eles tocaram as arias nacionais do Brasil, dos Estados Unidos, da Inglaterra e da França, e vários peças de sua própria autoria. *A música é um dom inerente ao negro*. Quando pensamos em seu sofrimento e degradação, podemos renovar um pouco da nossa simpatia lembrando que ele sempre tem essa emoção divina.

O reverendo Walsh (1830, p. 99) também relata as habilidades musicais dos negros, “There is a number of persons in this small town proficient in music; it is an art in which the Brazilians generally show feeling and skill. They go about and get up amateur concerts, and it is one of the most frequent amusements of the place⁴⁶”. Ele se queixa de ter assistido a um fato profano, atribuído à “alma de Satã”, durante uma missa na qual os músicos executaram duas músicas populares inglesas pensando que se tratasse de músicas religiosas. Esse comentário dá uma ideia da mistura musical que devia acontecer, onde as peças era reinterpretadas em contextos diferentes.

O comerciante inglês William Hadfield, que viajou várias vezes ao Brasil, entre 1853 e 1868, escreveu sobre a Ópera do Rio de Janeiro em seu livro titulado “Brazil and The River Plate”:

The opera was very good, the house very large, tolerably lighted, but not so thickly attended as it might be. The ladies look better by candle light, their great failing being in their complexion, the tint of which may be exactly described by the midshipman's smile of snuff and butter. The orchestra was good, many of the performers being blacks or mulattos, who are excellent musicians. The African race seem to like music and generally have a pretty good ear. Both men and women often whistle well, and I have heard the washerwomen at their work whistling polkas with great correctness⁴⁷” (HADFIELD, 1869, nota p. 33).

Também Maria Graham fala das habilidades artísticas dos negros e elogia a orquestra da Ópera em Salvador, Bahia (1956, p. 220):

Os negros e mulatos têm fortes motivos para esforçar-se em todos os sentidos e serem, por consequência, bem sucedidos naquilo que empreendem. São os melhores artífices e artistas. A orquestra da ópera é composta, no mínimo, de um terço de mulatos. Toda pintura decorativa, obras de talha e embutidos são feitos por eles; enfim, excelem em todas as artes de engenho mecânico.

Durante os longos anos passados no Brasil, William Hadfield conhece a Bahia e descreve a cidade de Salvador e seus habitantes, reservando aos negros e às informações acerca dos costumes cotidianos da cidade uma sessão chamada “Stray Notes on Bahia”.

“De quem roubam suaves, celestes tonalidades
Tão calmantes nos reinos da angústia,
Que as almas sofredoras sentem uma trégua
Das torturas nas profundezas”.

Seja isso verdade ou não, a música não é um ligeiro alívio para os males da vida presente. Feliz o homem que pode sempre recorrer a este amigo constante; feliz o negro que pode assobiar e cantar em seu trabalho, e dançar a música quando o seu trabalho está feito!” (*trad. minha*)

⁴⁶ “Há um número de pessoas nesta pequena cidade que são proficientes em música; é uma arte em que os brasileiros geralmente mostram sentimento e habilidade. Eles interessam-se e organizam concertos amadores, e é uma das diversões mais frequentes do lugar” (*trad. minha*).

⁴⁷ “A ópera era muito boa, a casa muito ampla, razoavelmente iluminada, mas não tão densamente quanto poderia ser. As senhoras têm um aspeto melhor à luz de velas, sua grande falha está na cor da sua pele, cujo tom poderia ser exatamente descrito pelo sorriso de um guarda-marinha de rapé e manteiga. A orquestra era boa, muitos dos artistas eram negros ou mulatos e são excelentes músicos. A raça africana parece gostar de música e geralmente tem um bom ouvido. Tanto os homens como as mulheres muitas vezes assobiam bem, e eu ouvi as lavadeiras em seu trabalho assobiando polkas com grande correção” (*trad. minha*).

Num trecho, explica como a ciência da época e “a intervenção caridosa do céu” justificavam as habilidades dos negros com relação à música e à dança:

It is agreed by phrenologists that the head of the negro, above all others, presents the greatest development of Music, and certainly some of the blacks do play remarkably well. You hear little boys in the street, whom you might fancy could scarcely speak, whistle tunes with great correctness; and the negro dances show how admirably the science of time is appreciated.

*O surely melody from heaven was sent
To cheer the soul, when tired of human sorrow bent,
And soften down the rugged path of life. - KIRKE WHITE.*

It is to European ears, however chanting, and its never-ending repetition, convey no idea of the 'melody of sweet sounds', and the dances that are exhibited to these tunes are anything but edifying⁴⁸ (HADFIELD, 1854, p. 131).

Por meio de uma releitura atenta, para além dos comentários tendenciosos e racistas, nos textos destes viajantes pude encontrar anotações que mostram os africanos e descendentes no Brasil com um papel ativo na vida musical das cidades, ressaltando especialmente a ligação entre música, eventos festivos, trabalho, medicina, dança, contação de histórias. Ressaltando que os sentimentos de agressão, incomodo e a curiosidade eram provocados especialmente pelo contato entre culturas diferentes.

2.3. “BERIMBAU NÃO É GAITA DE FOLE”: INSTRUMENTOS MUSICAIS

As narrativas das viagens, no Brasil do século XIX, relatam alguns dos primeiros registros de instrumentos parecidos com os atuais atabaque e berimbau, hoje utilizados na capoeira. Nessa época, o berimbau atraía atenção por sua diversidade e o atabaque por sua força sonora e sua capacidade de envolver o ouvinte em seus ritmos. Na leitura dessas narrativas, interessa-me compreender um pouco dos contextos nos quais estes instrumentos eram utilizados e perceber alguns princípios a eles associados, que permanecem vivos ainda hoje no ritual da capoeira, assim como em outros contextos musicais e rituais no Brasil.

Maria Graham descreve um instrumento de uma corda, parecido com o berimbau, que teria visto durante uma sua visita à uma fazenda, no interior de Rio de Janeiro. Graham destaca a dimensão festiva, a ligação entre ritual, brincadeira, música, canto,

⁴⁸ “De acordo com os frenologistas a cabeça do negro, acima de todos os outros, apresenta o maior desenvolvimento na Música e, certamente, alguns dos negros tocam muito bem. Nas ruas se ouvem jovens meninos, dos quais com fantasia você pode achar que mal conseguem falar, assobiando músicas com grande correção; e as danças do negro mostram quanto admiravelmente a ciência do tempo é apreciada.

*O certamente uma melodia foi enviada do céu
Para alegrar a alma, quando cansada de tristeza humana,
E suavizar o caminho acidentado da vida. - KIRKE WHITE.*

Para os ouvidos europeus, no entanto seus cantos, e suas repetições sem fim, não transmitem nenhuma ideia de "melodia de sons doces", e as danças que são exibidas para essas músicas são tudo menos edificantes” (trad. minha).

dança e espiritualidade.

Foi, então, quando ouvi sons de música, - não exatamente como um eco do poema de Milton com a melodia de Henry Lawes com que a noite e o espetáculo me haviam feito sonhar⁴⁹ — mas a voz dos escravos, em noite de férias, enganando seus sofrimentos com cantigas estranhas tocadas em rudes instrumentos africanos. Tomando um de meus companheiros de bordo, fui logo às cabanas dos escravos casados, onde se realizava a função, e encontrei os grupos a brincar, a cantar e a dançar à luz da lua. A veneração supersticiosa por este belo planeta dizem ser bem generalizada na África, tal como pelas Plêiades entre os índios do Brasil; provavelmente os escravos, ainda que batizados, dançam para a lua lembrando-se de casa. Quanto aos instrumentos, são as coisas menos artificiais que jamais produziram sons musicais. E contudo não produzem efeito desagradável. Um é simplesmente composto de um pau torto, uma pequena cabaça vazia e uma só corda de fio de cobre. A boca da cabaça deve ser colocada na pele nua do peito, de modo que as costelas do tocador formam a caixa da ressonância, e a corda é percutida com um pauzinho⁵⁰ (GRAHAM, 1956, p. 221-222).

Neste trecho, percebe-se a ingenuidade e a ótica primitivista dos viajantes, ao observar os costumes dos negros, que só podem estar dançando “para a lua lembrando-se de casa”.

Antes da Graham, Henry Koster, descreve com mais detalhes o contexto pernambucano em que viu esse instrumento, de uma corda só, sendo tocado. Ele relata que, em certas ocasiões, os índios que estão em seu serviço pedem permissão para dançar na frente da sua residência, fato que o diverte muito. Recebida a permissão, os índios acendem uma fogueira e convidam os vizinhos para assistir ao seu ritual. Segundo Koster, diversamente, os negros pedem licença para dançar, mas num espaço reservado, na frente de uma de suas barracas. Confirmando o contexto observado pela Graham, Koster destaca o ambiente circular, a roda, onde aconteciam as danças, a dinâmica do canto, a repetição e o improviso dos versos.

As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e frequentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem ia para o centro da roda e dançava durante alguns minutos, tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançava, repetindo os meneios não menos indecentes, e esse divertimento durava às vezes até o amanhecer⁵¹ [...] Os instrumentos musicais eram

⁴⁹ Refere-se ao músico inglês Henry Lawes, que musicou o poema *Comus* de Milton de 1634: “As nuvens negras avançavam o seu revestimento prateado na noite e lançavam um raio de luz sobre a alameda copada”.

⁵⁰ “A descrição confere com o berimbau de barriga, ainda encontrado em várias regiões do Brasil, como Bahia, Maranhão e Minas Gerais. É o instrumento dos capoeiras” (CASCUDO, 1967, p. 99).

⁵¹ Em Nota Câmara Cascudo afirma: “É o samba. Com esse ou outros nomes, quase todos os viajantes estrangeiros registraram a dança voluptuosa, com outras, emigradas da África (Luciano Gallet, *Estudos de Folclore*, p. 61. Rio, 1934, Artur Ramos, *O Folk-Lore Negro do Brasil*, p. 129. Rio, 1935). Samba, coco de umbigada, tem vastíssima área de uso. Alfredo de Sarmiento (*Os Sertões d'África*, apontamentos de viagem. Lisboa. 1880) descreve a dança no seu país de origem. Transcreve os trechos essenciais para positivar sua quase nenhuma modificação, passando o Atlântico e vencendo os séculos:

"Forma-se um círculo de dançadores no meio de uma arena, ficando em redor os assistentes. Formado o círculo, saltam para o meio dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, marcado por um pequeno movimento dos pés, da cabeça e

extremamente rudes. Um deles é uma espécie de tambor, formado de uma pele de carneiro, estendida sobre um tronco oco de árvore. O outro é um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de coco no meio, ou uma pequena cabaça, amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau. Quando dois dias santos se sucedem ininterruptamente, os escravos continuam a algararra até a madrugada (KOSTER, 1942, p. 317).

Em nota, Câmara Cascudo afirma que o tambor descrito é o *ingono*, *ngomba* do Congo, *angoma* dos povos do Lunda, nomes também registrados por Artur Ramos (1943, p. 449), que descreve os “grandes tambores cilíndricos, de tronco escavado”, que eram “chamados em Angola *ngomba* ou *ongomba*, e na Luanda *Angoma*, com vários tipos”. Num estudo realizado na África do Sul, Percival Kirby (1968) afirma que o tambor mais comum é obtido cavando um tronco de uma árvore, colocando uma pele de animal esticada numa extremidade. Kirby anota vários nomes para este tipo de percussão, entre os quais, *murumbu*, *moropa* e *tutumedjo*. Esta variedade de nomes encontrados denota a grande utilização deste tipo de percussão entre diversas populações africanas.

Entre outros, Maria Graham também afirma ter visto este tipo de instrumento:

tambores feitos de escavações em troncos de árvores, de quatro ou cinco pés de comprimento, fechados de um lado com madeira e recobertos de pele do outro lado. Para tocá-los, o tocador põe o instrumento no chão, monta em cima, e bate o ritmo com as mãos para seu próprio canto ou para o som dos gourmis⁵² (GRAHAM, 1956, p. 222).

O jeito de tocar este tipo de percussão é retratado na pintura de Johann Moritz

dos braços. Estes movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e, em breve, admira-se um prodigioso saracotear de quadris que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam. Aquele que faz esses movimentos com mais entusiasmo é freneticamente aplaudido e reputado como o primeiro dançador da aldeia. Quando os primeiros pares se sentem extenuados, vão ocupar os seus respectivos lugares no círculo, e são substituídos por outros pares que executam os mesmos passos. As canções que acompanham estas danças lascivas são sempre imorais e até mesmo obscenas, em regra histórias de amores, descritas com a mais repelente e impudica nudez. Em Luanda e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz. Naqueles distritos e presídios, consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada (a que chamam “semba”) na pessoa que escolhe entre as da roda a que vai para o meio do círculo substituí-lo. Esta dança, que se assemelha muito ao nosso fado, é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo), onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade. Os cantares são menos obscenos, e não é raro ver tomarem parte num batuque, por ocasião de festa, alguns indígenas das classes mais elevadas. É deveras surpreendente a influência que a música exerce nos negros do sertão, e o prazer que eles sentem, quer ouvindo-a, ou executando-a. Há negros que passam uma noite inteira acorados no chão, junto da fogueira, tocando o *quissangue* e resmoneando uma toada que, ouvida de longe, produz uma impressão de melancolia, sobretudo no silêncio da noite e à lua de um luar esplêndido, como é o luar da África”. Em 1878 Capelo-Ivens assiste ao samba, com o nome de “batuque”, entre os Quillengues — “de Benguela às terras de Iacca” — vol. I, p. 64.

⁵² “Um segundo tem mais a aparência de um violão: a cabaça vazia é coberta com uma pele; tem um cavalete e duas cordas; é tocado com os dedos. Um outro, da mesma classe, é tocado com um arco; não tem senão uma corda, mas é trasteado com os dedos. Todos eles são chamados gourmis [sic]” (GRAHAM, 1956, p. 222). A ilustração de Paul Harro-Harring (Figura 6, p. 5)

Rugendas, intitulada “Jogar Capoeira ou danse de la guerre”. Rugendas foi um pintor e gravador alemão, que, incentivado pelos relatos de viagem de alguns naturalistas como J. B. von Spix e C. Fr. Ph. de Martius, e pela obra de Thomas Ender, viajou ao Brasil em 1821, como desenhista documentarista da Expedição Langsdorff. Em 1825, abandonou a expedição e continuou seu registro sozinho, conhecendo, além de Rio de Janeiro, o Mato Grosso, a Bahia e o Espírito Santo. Em 1825, voltou a Europa, onde se dedicou à publicação de sua obra “Voyage Pittoresque dans le Brésil”. Entre 1831 e 1844, empreendeu outra viagem para México, Chile, Argentina, Peru e Bolívia, reunindo materiais para um novo projeto de publicação. Destino final dessa última viagem foi o Brasil onde chegou em 1845, ao Rio de Janeiro. Aqui, retratou os membros da família imperial e foi convidado a participar da Exposição Geral de Belas Artes, voltando, no ano seguinte, definitivamente para a Europa (JOHANN, 2017).



Figura 5: Johann Moritz Rugendas, Jogar Capoeira ou danse de la guerre. Viagem Pitoresca através do Brasil, grav. 97, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br.

A percussão, obtida de um tronco oco de uma árvore, coberto de um lado com uma peça de couro tenso, também é observada por Walsh. O tocador, sentado em cima do instrumento, o percute com as as palmas das mãos, provocando um som muito alto, que pode ser ouvido a longa distância. Walsh define o tambor como um “spirit-stirring

drum”, ou seja, como uma percussão que mexe com o espírito pelo efeito poderoso que tem sobre todos os negros provocado pela potência do seu som.

There is a small green at S. Jose, near the Chafariz, where the negroes assemble every Sunday evening to dance. Here the performer bestrides his drum, and assembles the dancers by the sound. The first strokes, which are heard all around, produce an electric effect; they rush to the spot from all quarters, and in a little time they are worked up to a degree of hilarity little short of frenzy. They dance, sing, shout, and scream till the whole neighborhood echoes with their noise. As a substitute for this drum, they sometimes use bones, which the dancers strike together⁵³ (WALSH, 1830, Vol. II, p. 337).

Segundo Walsh, às vezes os negros substituem o tambor por uns ossos que são percutidos entre eles pelos dançarinos; desta maneira eles mantêm o ritmo da dança, que também é acompanhada por um instrumento do tamanho de uma caixa de pimenta, com alguma substância dentro que chocalha⁵⁴. Dançar, afirma Walsh, parece uma grande paixão do negro, e sua grande consolação, que torna sua escravidão tolerável. Sempre que reunidos em grupos, na rua ou na porta de uma venda, começam a dançar, e se naquele momento não têm um instrumento que acompanhe a dança, coisa que acontece raramente, eles cantam. Em todas as fazendas, onde há um bom número de negros juntos, o sábado à noite é geralmente dedicado a um baile, depois dos trabalhos da semana, eles continuam dançando até que a luz da manhã desponte.

The dances begin with a slow movement of two persons, who approach each other with a shy and diffident air, and then recede bashful and embarrassed; by degrees, the time of the music increases, the diffidence wears off, and the dance concludes with indecencies not fit to be seen or described. Sometimes it is of a different character, attended with jumping, shouting, and throwing their arms over each other's heads, and assuming the most fierce and stern aspects. The first is a dance of love, and the latter of war⁵⁵ (WALSH, 1830, Vol. II, p. 337-338).

Segundo Câmara Cascudo, o instrumento em forma de arco citado por Henry Koster, é chamado, entre os negros de Luanda, de *gôbo*, *bucumbumba*, *uricungo*, *rucumbo*. Desconhecido pelos europeus, este tipo de instrumento de uma corda também

⁵³ “Há uma pequena área verde em S. José, perto do Chafariz, onde os negros se reúnem todo domingo à noite para dançar. Aqui, o performer monta da melhor maneira sua bateria, e reúne os dançarinos por meio do som. As primeiras batidas, que são ouvidas por toda parte, produzem um efeito elétrico; eles correm para o local de todas as partes, e em pouco tempo são incitados até um grau de hilaridade um pouco aquém do frenesi. Eles dançam, cantam, clamam, e gritarem até que todos os arredores ecoam com seu ruído” (*trad. minha*).

⁵⁴ Walsh poderia ter visto uma dança que tem características em comum com o maculelê, em que os dançarinos mantêm o ritmo percutindo entre eles bastões, ou apenas ter descrito uma situação como aquela descrita por Maria Graham, segundo a qual os instrumentistas mantem o ritmo com caixinhas de madeiras ou metal. Ver p. 63 nota n. 63.

⁵⁵ “As danças começam com um movimento lento de duas pessoas, que se aproximam uma da outra, com um ar tímido e desconfiado, e depois recuam tímidas e envergonhadas; por graus, o ritmo da música cresce, a desconfiança desaparece, e a dança termina com indecências indignas ao serem vistas ou descritas. Às vezes, se desenvolve de maneira diferente, comparecem com saltos, gritando e jogando os braços sobre a cabeça do outro, e assumem os aspectos mais ferozes e sérios. A primeira é uma dança de amor, e esta última de guerra” (*trad. minha*).

é muito difundido na África do Sul. Percival Kirby (1968) o apresenta com muitas variações de materiais, forma, construção e maneira de ser tocado. O monocórdio pode ou não ter cabaça, a cabaça pode ser amarrada diretamente ao pau ou pode ser amarrada entre a corda e o pau, pode ser tocado com uma vara ou com os dedos, em lugar da cabaça pode-se usar outra caixa de ressonância ou a boca do próprio tocador; enfim, este tipo de instrumento é muito utilizado na região pesquisada por Kirby⁵⁶.

O reverendo Walsh (1830) relata que a música dos negros era executada com muitos instrumentos diferentes; entre eles descreve um “rude” violão de uma corda só, feito por uma cabaça amarrada a uma barra de madeira e tocado com um arco de cabelos de cavalo e apertando a corda com os dedos em diversas alturas, produzindo, em sua opinião, um som lamentoso de três ou quatro notas. Juntas, as vozes de um coro, sentado ao redor em forma de círculo, fazem o acompanhamento musical.

A gravura de Paul Harro-Harring (1840), “Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays” citada por diversos estudos (ASSUNÇÃO, 2005; SOUZA, 1997; PINTO, 1991; SHAFFER, 1977;) mostra um grupo formado por dois músicos, um tocador de monocórdio junto a um percussionista, outros dois homens que se movimentam um em frente do outro, alguns espectadores, mulheres, meninos e um outro homem.



Figura 6: Paul Harro-Harring, Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays, Tropical Sketches from Brazil, técnica: nanquim, aquarela e guache sobre papel, 1840. Fonte: www.ims.com.br.

Variações do monocórdio, tocados por fricção, que lembram aquele desenhado⁵⁷

⁵⁶ Ver imagem em anexo L. Sobre monocórdio ver também a pesquisa de KUBIK (1979).

⁵⁷ É importante destacar que não é possível saber se Harro-Harring desenhou com fidelidade o

por Harro-Harring ou aquele descrito por Walsh, são encontradas na África do Sul. Kirby fotografa uma versão, mais recente, que usa uma lata de óleo como caixa de ressonância, em lugar da cabaça⁵⁸. Segundo o pesquisador, esse instrumento é muito difundido e pode ter sido uma variação do arco musical, tocado por fricção, que usava a boca como caixa de ressonância. Tanto na África quanto no Brasil este monocórdio é encontrado executando melodias em solo ou como acompanhamento musical para a voz⁵⁹.

Walsh, de visita a uma fazenda no interior de Minas Gerais, na Chapada do Mato, durante um café de manhã, observa o instrumento sendo usado como entretenimento musical dos senhores de engenho, num contexto ligado ao trabalho escravo e não à dimensão festiva. Tudo indica que alguns senhores de escravos gostavam a música dos negros, e que, em algumas ocasiões, era oferecida aos hóspedes como entretenimento musical:

[...] there stood in the hall a poor black minstrel boy, who played a very simple instrument. It consisted of a single string stretched on a bamboo, bent into an arc, or bow. Half a cocoa nut, with a loop at its apex, was laid on his breast on the concave side; the bow was thrust into this loop, while the minstrel struck it with a switch, moving his fingers up and down the wire at the same time. This produced three or four sweet notes, and was an accompaniment either to dancing or singing. He stood in the porch, and entertained us like a Welsh harper, while we were at breakfast, and he was so modest that when we praised his music, he actually blushed through his dusky cheeks. It was the first time that a branco, or white, had ever paid him such a compliment⁶⁰ (WALSH, 1830, Vol. II, p. 176).



Figura 7: O cantor cego, DEBRET J.B., Litografia de Frères Thierry, Paris: Firmin Didot Frères, 1835, pl. 41 p. 128.

instrumento, pois a ilustração poderia ser uma simplificação ou uma distorção.

⁵⁸ Ver Anexo I.

⁵⁹ Destaco que esta pesquisa não trata da questão organológica dos instrumentos musicais, mas apenas da possível diversidade e uso de instrumentos que lembram o atual berimbau.

⁶⁰ “[...] lá estava na sala um pobre menino menestrel negro, que tocou um instrumento muito simples. Ele consistia de uma única corda esticada em um bambu, flexionado em um arco, ou curva. Metade de uma noz de coco/cacau, com um laço em seu ápice, apoiado sobre o peito no lado côncavo; o arco é empurrado em um *loop*, enquanto o menestrel o golpeia com uma vara, movendo os dedos para cima e para baixo do fio ao mesmo tempo. Isso produziu três ou quatro notas doces, e é um acompanhamento tanto para dançar ou cantar. Ele ficou no átrio, e nos entreteve como uma harpista de Welsh (galesa), enquanto estávamos no café da manhã, e era tão modesto que, quando elogiamos sua música, ele realmente corou em bochechas morenas. Foi a primeira vez que um branco lhe fez um tal elogio” (*trad. minha*).

O berimbau foi retratado por Jean-Batiste Debret, na ilustração chamada “L’aveugle Chanteur”, inserida no parágrafo intitulado “Le negre chanteur”, onde aparece um homem tocando um *oricongo*, assim como chamado por Debret, e acompanhado por outro tocando uma *marimba*. O viajante atribui o oricongo aos negros de Angola, que em sua opinião são os negros mais hábeis na música e notáveis confeccionadores de instrumentos.

[...] e finalmente o *oricongo*, aqui representado. Este instrumento se compõe pela metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apóia com uma mão a cabaça do berimbau sobre a barriga, quase encostada na cabaça, afim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso: este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de *tympanon*, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com um pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita⁶¹ (Debret em SOUZA, 1997, p. 15).

Debret (1835, p. 129) associa essas figuras aos trovadores de sua terra e os chama de “troubadours africains”. Seus cantos não faltam de histórias amorosas “versos ingenuos que sempre terminam com alguma palavra lasciva” e alguma pantomima que, infalivelmente faz a alegria ao público negro, cujas aplauso é acompanhado por assobios, gritos, contorções e brincadeiras, “[...] mais dont l’explosion n’est, heureusement, qu’instantané, parce qu’ils fuient aussitôt de toutes parts, pour se dérober à la répression des soldats de la police, qui les poursuivent à coups de rotin⁶²”.



Figura 8: Debret J.B. O Velho Orfeu Africano. Oricongo, 1826, aquarela sobre papel, 15,60 x 21,50 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017.

⁶¹ No original: “les nègres Bengueles et Angolais doivent être cités comme les plusmusiciens, et sont surtout remarquables par l’industrielle fabrication de leurs instruments,tels que le *marimba*, la *viola d’Angola*, espèce de lyre à quatre cordes; le *violon*, dont lecorps est un coco traversé par un bâton qui lui sert de manche, et auquel est attachée uneseule corde de laiton tendue par une cheville; corde sur laquelle, par la pression alternéedu doigt, ils tirent deux sons variés avec un archet, espèce de petit arc; et l’*oricongo* enfin,que je représente ici. Cet instrument est composé d’une moitié de calebasse adhérente à unarc formé d’une baguette courbée par un fil de laiton tendu, sur lequel on frappelégèrement. On peut, en même temps, étudier l’instinct musical du joueur, qui appuied’une main la calebasse sur son ventre à découvert, pour obtenir tout à la fois, par lavibration, un son plus grave et plus harmonieux: cet effet, dans sa plus grande perfection,ne peut se comparer qu’au son d’une corde de tympanon, parce qu’il l’obtient en frappantlégèrement sur la corde avec une petite baguette tenue entre l’index et le médium de lamain droite” (DEBRET, 1835, p. 129).

⁶² “[...] mas a explosão é, felizmente, só instantânea, porque eles imediatamente fogem por todos os lados, para escapar da repressão das tropas policiais perseguindo com chibatadas” (*trad. minha*).

A mesma imagem do tocador de oricongo com o menino se encontra também em uma aquarela guardada no museu Castro Maia no Rio de Janeiro, que provavelmente serviu de base para a litografia de Thierry Frères, publicada em 1835. Essa ilustração parece representar mais fielmente, por conta da cena em círculo, a descrição de Debret (1835, p. 128) que acompanha a gravura do “Cantor cego” (figura 7). Aqui Debret também conta que os escravos tinham costume de se juntar na rua, em praças e ao redor das fontes públicas. Assim como Maria Graham, interpreta seus cantos como homenagens e saudações às terras nativas.

C'est alors qu'aux accents de sa voix ses compatriotes, spontanément charmés, se pressent autour de lui, et, selon l'usage, accompagnent chaque couplet par un refrain national, ou simplement par un cri convenu; espèce de ritournelle bizarre, articulée sur deux ou trois tons, et très-susceptible, néanmoins, de varier de caractère. Presque toujours ce chant, qui les électrise, est accompagné d'une pantomime improvisée, ou variée successivement par ceux des spectateurs qui désirent figurer au milieu du cercle formé autour du musicien. Pendant ce drame fort intelligible, on voit se peindre très-énergiquement sur le visage des mimes le délire dont ils sont possédés. Les plus froids, au contraire, se contentent de soutenir la mesure, marquée par un battement de mains composé de deux temps précipités et d'un lent. Les instrumentistes, aussi improvisés et toujours en grand nombre, ne sont armés chacun, à la vérité, que de deux tessons de vaisselle, ou de deux petits morceaux de fer, ou bien encore d'une coquille et d'une pierre, ou enfin de ce qu'ils portent à la main, comme boîte de fer-blanc ou de bois, etc⁶³.

Nessa descrição, Debret reforça a maneira espontânea em que esses contextos musicais eram criados, que proporcionava a mistura entre ritmos, pessoas diversas, batendo as palmas, ou participando com instrumentos improvisados até com ferramentas do trabalho. Descreve ainda uma atmosfera eletrizante, o costume de se cantar ao modo responsorial, em que as respostas do coro podiam ter vozes diferentes. O ritmo em que o público solia bater as palmas, dois tempos rápidos e um lento, poderia ser o mesmo usado ainda hoje em algumas rodas de capoeira ou de samba.

As ilustrações de Debret mostram ainda que os negros, escravos ou libertos, não tocavam seus instrumentos somente durante suas festas, mas também em contextos cotidianos, durante uma pausa do trabalho ou, talvez, chamando atenção para os seus

⁶³ É então que pelos sotaques de sua voz os compatriotas espontaneamente encantados, se reúnem ao seu redor, e, como de costume, acompanham cada verso com um refrão nacional, ou simplesmente um grito combinado; uma espécie de refrão estranho, articulado para dois ou três tonalidades e, muito sensível, contudo, de uma natureza variável. Quase sempre essa canção, que eletrifica, é acompanhada por uma pantomima improvisada ou sucessivamente alterada por aqueles espectadores que desejam ser incluídos no círculo formado ao redor do músico. Durante este grande drama compreensível, se vê claramente nos rostos dos mímicos o delírio em que estão possuídos. O mais frio, em vez disso, se contenta apenas de sustentar o ritmo, marcando com as palmas dois tempos rápidos e um lento. Os instrumentistas, assim improvisados e sempre em grande número, estão armados cada um, de fato, apenas com dois cacos de louça, ou dois pequenos pedaços de ferro, ou mesmo uma concha e uma pedra, ou, em fim, o que tem na mão, como a caixa de lata ou madeira, etc.

produtos à venda. Alguns trabalhadores são retratados carregando instrumentos, especialmente as chamadas por Debret ‘marimbas’, hoje mais conhecidas por ‘malimbas’ ou ‘kalimbas’, instrumento da família dos lamelofones, sendo da categoria dos ideofones dedilhados. O termo ‘marimba’, atualmente, é mais conhecido pelo instrumento de percussão, também da categoria dos ideofones, mas parecido com o xilofone. Me refiro às ilustrações que representam os vendedores de aves e de carvão, dos últimos dos quais Debret escreve: “L'un des deux, tout chargé, part pour la ville, tandis que l'autre, arrêté, et rapportant déjà ses paniers vides, vient reprendre une nouvelle charge; il tient à la main son *marimbà*, instrument africain qui charme ses loisirs pendant la journée⁶⁴” (DEBRET, 1835, p. 70).



Figura 9: Detalhes das ilustrações de Debret (1835)
Negres vendeurs de volaille e Negres vendeurs de charvbon. ANEXO J e K.

O inglês James Wetherell também escreve sobre o berimbau, como um instrumento usado pelos negros na Bahia, e o associa ao uso do que parece ser o atual caxixi:

Trata-se de uma comprida vara curvada como se fosse um arco cujas pontas são unidas por fio de metal; meia cabaça, servindo de caixa de ressonância, é fixada a este arco por meio de uma argola que, puxada para cima ou para baixo afrouxa ou estica o fio. O arco é segurado na mão esquerda e a parte aberta da cabaça fica apertada sobre o corpo do músico. Entre um dedo e o polegar da mão direita, segura-se uma varinha com a qual se bate no fio, produzindo um som agudo; nos outros dedos pendura-se uma espécie de matraca feita de vime e dentro da qual se acham algumas pedrinhas que se entrechocam quando a mão se mexe para bater no fio. Um som muito monótono é conseguido com este curioso instrumento mas, sempre essa “música” parece ser muito de agrado dos pretos (SOUZA, 1997, p. 17).

O viajante Charles Ribeyrolles que, em 1859, publica o livro “Brazil Pittoresco”,

⁶⁴ Ilustrações completas nos Anexo J e K. “Um dos dois, todo carregado, vai para a cidade, enquanto o outro, para, e reportando seus cestos vazios, vai buscar uma nova carga; ele está segurando sua *marimba*, instrumento Africano que encanta o seu lazer durante o dia” (*trad. minha*).

onde, não somente faz referência ao *urucungo*, mas cita também o jogo da capoeira, visto em uma fazenda do Vale do Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo:

Jogos e danças dos negros.- No sabado a noite, depois do ultimo trabalho da semana, e nos dias santificados, que traseem folga e repouso, concede-se aos negros uma ou duas horas para a dança. Reunem-se então no *terreiro*, chamam-se, grupão-se, incitão-se, e a festa começa. Aqui é a *capoeira*, especie de dança pyrrica, de evoluções atrevidas e guerreiras, cadenciada pelo tambôr do Congo; ali o *batuque*, posições frias ou lascivas, que os sons da viola *Urucungo* acelerão ou demorão; mais alem tripodia-se dança louca, na qual olhos, seios, quadris, tudo, uma falla, tudo provoca, - espécie de frenesi convulsivo inebriante à que chamão *lundú*. Alegrias grosserias, volúpias asquerosas, febres libertinas, tudo isto é nojento, é triste, porem os negros aprecião estas bachanaes, e outros ahi encontrão proveito. Não constituirá isto um *systema* de embrutecimento? (RIBEYROLLES, 1859, Tomo III, p. 47).

Estas narrativas de viagem, mostram um pouco sobre o solo em que a cultura musical africana foi cultivada no Brasil, em festas e rituais, no trabalho nas ruas e nas casas dos senhores. Nelas se reconhecem características básicas que até hoje são respeitadas em diversas manifestações culturais afro-brasileiras, que se encontram de norte ao sul do país. Entre outras: o candomblé, a umbigada, o samba, as cantorias, o batuque, a punga dos homens, o jongo, a capoeira...é claro, com as devidas adaptações. Através dessas histórias, pode ser compreendido um pouco mais do passado, da resistência e do papel que essas artes desenvolveram no intuito de alcançar cada vez mais direitos para a população negra. Ao final, se elas continuaram sendo praticadas, mesmo sendo proibidas e perseguidas, devia existir mais de uma razão.

Pesquisando o berimbau entre jornais do início do século XX, encontrei uma curiosa referência ao *choro de berimbau*, descrito como uma arte do povo, numa, como retrata o artigo, “declaração de amor” à música do Brasil, à clássica, mas também à popular. Assim relata o escritor: “As necessidades protocollares da vida social obrigam-nos, ás vezes, a detestar publicamente certas manifestações musicaes do povo, como um chôro de berimbáu, por exemplo um dueto nocturno de pistão e trombone, etc. No fundo, porém, gostamos profundamente daquilo”⁶⁵. O jornalista traz como exemplo de choro de berimbau um dueto de trompete e trombone, dois instrumentos de sopro, mas não se sabe porque o associa ao berimbau. Antigamente, o termo berimbau designava também o instrumento conhecido como berimbau de boca, conhecido tanto na África quanto em países europeus como Portugal.

O termo berimbau se tornou famoso no Brasil também por causa de um ditado nordestino - “berimbau não é gaita...de fole” - que encontrei citado em diversos jornais

⁶⁵ AS VOZES do Ce'ô: Alto-falantes e auto-ouvintes – A chuva de rumores exquisitos que vêm de cima. São Paulo: Diario Nacional, 1 dez. 1927, p.1.

brasileiros⁶⁶, utilizado em brigas políticas, propagandas, notas de contestação, ... designando alguém que “está muito equivocado sobre um assunto”, que “está subestimando um fato”, que “está fazendo algo de forma inconsequente” ou como sinônimo de “pensar que o céu está perto”. Carneiro (1974) registra a réplica: “Está pensando que berimbau é gaita?” como sendo popular na Bahia. Eis uns exemplos:

“O *Correio da Tarde* do Rio de Janeiro, denunciou uma conspiração a fim de separar o norte do sul, formando este uma Republica separada, sem o Rio de Janeiro e Minas-Gerais. Façam isso, e verão de quantos pãus se faz uma canôa. Pensam que berimbau è gaita? Os *generaes* de bobagem são uns estronteados. O Brazil não pôde ser dividido⁶⁷.”

Nina Rodrigues (1932, p. 240) é um dos primeiros que envolve em suas pesquisas a música afro-brasileira. Ele afirma que a música chega da África para o Brasil com os primeiros escravos, que celebravam suas festas, danças e cantorias acompanhadas de instrumentos musicais típicos no Brasil, como o atabaque, a marimba, instrumento de arco, como o berimbau e como o rucumbo do Maranhão, “instrumento dos negros angolas, consistindo num arco de madeira flexível curvado por um fio grosso que fazem vibrar com os dedos ou com uma varinha”. Na parte inferior do arco, prendem uma cuia ou coité, que funciona como aparelho de ressonância e, aplicado contra o ventre nu, permite graduar a intensidade das vibrações.

Contemporâneo de Rodrigues, o historiador Manuel Querino deixa, em 1916, uma das primeiras referências sobre a capoeira como arte do corpo de origem banto, praticada ao ritmo do berimbau.

Nesses exercicios, que a gyria do capadocio chamava de - *brinquedo*, dansavam a capoeira sob o rythmo do *berimbau*, instrumento composto de um arco de madeira flexivel, preso ás extremidades por uma corda de arame fino, estando ligada a corda numa cabacinha ou moeda de cobre. O tocador de berimbau segurava o instrumento com a mão esquerda e na direita trazia pequena cesta contendo calhaus, chamada - gongo, além de um cipó fino, com o qual feria a corda, produzindo o som (QUERINO, 1955, p. 75).

Em 1933, Renato Mendonça inclui as palavras berimbau e urucungo em seu livro “A influência africana no português do Brasil.” Ambos termos referentes a instrumentos musicais: o berimbau, como possível corruptela de *marimbau*, e o *urucungo*, com uma descrição mais detalhada, como “instrumento musical que consta de um arco de madeira preso nas extremidades por dois ou mais fios paralelos⁶⁸. No centro do arco, internamente, adapta-se uma cuia que age como ressoador.” Também conhecido como *gobo*, *gunga* e *macungo*, por Oneyda Alvarenga (1947, p. 258).

⁶⁶ Pesquisa realizada através do site da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, disponível em: bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, consultado em 14 abr. 2017.

⁶⁷ NOVA Conspiração. São Paulo: Auctoridade, 1 mar. 1896, nº 7, p. 3.

⁶⁸ Diferentemente do atual berimbau.

Desde as primeiras pesquisas específicas sobre capoeira (CARNEIRO, 1937; RAMOS, 1937;), os instrumentos musicais atraíram a atenção dos pesquisadores desta época interessados em definir sua origem e descrever sua manufatura. Esses pesquisadores, hoje considerados os pioneiros da moderna antropologia afro-americana (SANSONE, 2002), descrevem o berimbau como instrumento musical da capoeira e relatam sua origem banto. Em 1936, Edison Carneiro escreve sobre o berimbau, em seu livro “Religiões Negras”: “instrumento dos negros bantus, usado principalmente para acompanhar cânticos da capoeira” (CARNEIRO, 1936, p. 112) e o relaciona ao *hungo* e ao *rucumbo* de Angola, termos dos quais derivaria a palavra *gunga*, nome que hoje é usado para chamar um dos três berimabus da bateria de capoeira no GCAP e em outros grupos. Anos depois, em “Folguedos Tradicionais” (1974), Carneiro escreve novamente sobre o berimbau e revela que nos anos trinta ele sentiu a necessidade de descrever o berimbau, acompanhando suas palavras com uma fotografia de uma roda de capoeira, pois, naquela época, poucos conheciam o instrumento.

Arthur Ramos, fala sobre o berimbau citando a pesquisa de Carneiro e faz uma observação sobre as danças e músicas que, tradicionalmente ligadas ao ambiente espiritual e religioso, teriam depois se transformado em festas profanas.

Dança e música de influência angola-conguense saíram das macumbas e se estenderam pelas festas profanas. Dos instrumentos musicais negro-brasileiros, que reconhecem a procedência da África bantu, temos em primeiro lugar os tambores, um pouco diferentes dos atabaques iorubás (RAMOS, 1940, p. 340).

A partir desta época, o berimbau é estreitamente associado à capoeira, não somente por trabalhos escritos, mas também em fotografias por Ruth Landes, Marcel Gautherot, Pierre Verger, entre outros.



Figura 10: Fotografia de Ruth Landes, Capoeira.
O terceiro da esquerda, primeira fila em pé, Edison Carneiro.
Fonte: museuafrodigital.ufba.br.



Figura 11: Fotografia de Ruth Landes. Berimbau.
Fonte: museuafrodigital.ufba.br.

Alguns pesquisadores (SHAFFER, 1982; SOUZA, 1997;) afirmam que a associação entre capoeira e berimbau garantiu, após a legalização da capoeira, a permanência de ambos. Não sabemos quando e como os termos *urucungo* e berimbau começaram a ser, de fato, empregados no Brasil, para indicar o mesmo instrumento, nem quando ele começou a ser tocado durante as rodas de capoeira. Diversas pesquisas se dedicaram a estas perguntas sem dar os resultados esperados. Vários pesquisadores ainda se interessam por estes problemas, com o intuito de defender a brasilianidade ou africanidade da capoeira. Diversamente, eu me interesso com os processos de releitura do passado para o entendimento do presente. Ciente que a cultura não acontece de uma forma linear e com manual de instruções, sendo o imprevisto seu maior aliado.

2.4. “TRABALHAM, BEBEM E CANTAM”: NÃO MAIS ESCRAVOS

Outro processo interessante de ser observado para entender a capoeira na atualidade se desenvolveu na virada do século XIX e XX, quando alguns poucos intelectuais se dedicaram a pesquisar o negro como “objeto de estudo”, com o fim de descobrir algumas “verdades⁶⁹” silenciadas pelo longo período de colonização e não resolvidas após a abolição da escravidão. O principal objetivo destas pesquisas era detectar a especificidade da cultura brasileira frente àquela do “velho mundo”, construindo reflexões críticas dos modelos teóricos europeus, nos quais são baseadas. Em tais estudos são evidenciadas as características únicas e específicas da sociedade

⁶⁹ Os termos entre aspas, que eram utilizados por pesquisadores dessa época, são hoje contestados ou considerados inapropriados para a reflexão sobre cultura.

brasileira, formada, segundo os pesquisadores, por uma “nova raça”, a *mestiça*, autóctone por ter nascido em solo brasileiro. Esses trabalhos acadêmicos se desenvolvem a partir de discursos ainda claramente racistas, pois não só acreditam em raças puras e impuras, mas também defendem a superioridade da raça branca, amparadas em teorias evolucionistas, que consideravam os negros, assim como os indígenas, como representantes de raças inferiores e selvagens, porque ainda num “estado pouco avançado de desenvolvimento”. As teorias evolucionistas, desenvolvidas no âmbito das ciências naturais e da genética, são assim aplicadas às ciências humanas, com o intuito de explicar e justificar, por exemplo, a suposta simplicidade e monotonia das criações artísticas dos negros.

Porém, nesse contexto, em que falar das “coisas dos negros” era prejudicial para a “honra de um bom intelectual”, abrem-se novos questionamentos, fundamentais para as atuais pesquisas sobre as culturas afro-descendentes. Entre eles, destaco a necessidade de se reconhecer aos povos africanos e indígenas, além dos defeitos, também seu lugar na conformação da sociedade brasileira, bem como a necessidade de aprofundar as especificidades raciais e culturais de cada um desses povos, vulgarmente generalizados como negros da costa ou da terra. O discurso sobre os povos africanos, desenvolvido por esses intelectuais, produziu outro olhar sobre a cultura brasileira e, mais especificadamente, sobre um novo objeto de estudo: o negro e sua cultura como parte fundamental da identidade brasileira. Dentre os intelectuais da virada dos séculos, destaco Silvio Romero, na área das letras, e por ele inspirado, Nina Rodrigues, no campo da medicina e antropologia. Ambos trabalham com a cultura popular dos descendentes dos africanos, a musicalidade, a poesia e, diretamente ou indiretamente, com a capoeira. Suas pesquisas mostram o contexto intelectual do seu tempo, a busca por novas propostas e por releituras capazes de desvendar os equívocos acadêmicos devidos, afirmam eles, a impositões teóricas arcaicas, demasiado ligadas aos estudos europeus.

O advogado, escritor, pesquisador e político Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, Sílvio Romero, dedica uma parte da sua obra à literatura popular brasileira, entendidas como aquelas produções literárias criadas pela nova raça que conformaria o Brasil, o *genuíno nacional*. Romero explica que ele não é o português nato, nem o negro da costa, nem o índio selvagem ou outros estrangeiros que, em diversas épocas, viveram no Brasil, cuja influência é mínima e escapa aos olhos dos historiadores, mas descende dessas origens. O genuíno brasileiro é fruto de uma

mistura, ele “é em regra um resultado de cada um dos *tres factores* principaes em separado, ou de dois, ou de todos tres. Educado porém sob o dominio da civilização de um só” (ROMERO, 1888, p. 10).

Segundo Romero, ao longo da colonização, houve grandes fenômenos de esquecimento e mistura das línguas e das ideias nativas dos “filhos da África”, que “comprometeram a pureza da suas raças” e que negaram o acesso a suas crenças primitivas, que não podem mais ser consideradas pela ciência como documentos. O português é assinalado como o culpado desta perda, já que explorou os africanos somente como escravos, pelo trabalho e a mão de obra, sem saber valorizar outros aspectos de sua raça origem. Além dessas acusações, Romero faz duras críticas aos intelectuais da sua época, que, em sua opinião, têm deixado escapar um material muito grande de pesquisa sobre as várias línguas e religiões africanas que se encontravam nas senzalas:

Nós que temos o material em casa, que temos a Africa em nossas *cozinhas*, como a America em nossas *selvas*, e a Europa em nossos *salões*, nada havemos produzido neste sentido! É uma desgraça. [...] O negro não é só uma machina *economica*; elle é antes de tudo, e máo grado sua ignorancia, um objecto da *sciencia*. Apressem-se os especialidatas, visto que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçanges...vão morrendo. Por melhor ensejo, pode-se dizer, está passando com a benéfica extincção do trafico. Apressem-se, porém, senão terão de perdel-o de todo. E, todavia, que manancial para o estudo do pensamento primitivo! Este mesmo anhelos já foi feito quanto aos Indios. É tempo de continual-o a repetil-o quanto aos pretos (ROMERO, 1888, p. 10-11).

Enquanto o romantismo na Europa se preocupou com os assuntos populares, no Brasil, continua Romero (1888, p. 40), este movimento permaneceu “mudo sobre as creações anonymas”.

O jovem cearense Celso de Magalhães, já falecido na época, foi um dos precursores e promotores destes estudos científicos, ao qual Romero dedica uma justa crítica póstuma. Celso de Magalhães traz para a literatura o debate sobre a raça e a importância do princípio étnico para a análise literária, mas, segundo Romero, ao falar dos elementos negros e indígenas, limita-se a apontar somente os defeitos sem indicar o que o Brasil deve aos povos africanos e indígenas. Reconhece que coube aos africanos ter introduzido seus costumes, festas instrumentos, fetichismos e línguas no Brasil, mas, para Celso de Magalhães (Em ROMERO, 1888, p. 49):

Este cruzamento não nos podia trazer bem, algum. Trouxe mal. Deturpou a poesia, a dansa e a musica. Na Bahia, onde temos visto predominar mais o elemento africano, tivemos ocasião de reparar nisto. Os bailados, os bandos de São Gonçalo, os *samba*, os *maracatús*, as cantigas, tudo é um aggregado de saltos e pulos, tregeitos e *macaquices*, gritos roucos e vozes asperas, um espectáculo de causar vergonha aos habitantes de uma cidade civilizada.

Sílvio Romero afirma concordar com as acusações de barbarismo para com os negros, mas aponta para uma grande lacuna no discurso de Celso de Magalhães, que se limita a afirmar a “estupidez do africano”, quando é preciso mostrar também o que lhe é devido: a parte que lhe pertence no processo de construção do caráter nacional. Sobre esta falta, Romero constrói uma das suas principais propostas de pesquisa: estudar a poesia popular entendida não tanto como o que o povo *canta*, mas como o que o povo *produz*. Romero reconhece, assim, à população que chama inculta, a faculdade de criação e de imaginação, até então descartada por outros estudiosos.

Segundo Romero (1888, p.17), a dificuldade em encontrar documentos escritos sobre essa literatura fez com que houvesse fontes certas sobre as origens dessas produções, já que: “as tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas; a história não sabe do seu dia natalício; sabe apenas das épocas de seu desenvolvimento.” Romero ressalta ainda que todos os povos que chegaram em solo brasileiro no início da colonização deviam cantar as canções de seus países. O cruzamento e a amalgama destas canções, especialmente nos séculos XVIII e XIX, produziu o que ele chama de “corpo das tradições, contos, canções, costumes e linguagem do atual povo brasileiro” (ROMERO, 1888, p. 250). Processo que, segundo o autor, podia ainda ser vivenciado naquela época em que o negro estava em vias de “ganhar seu lugar na sociedade”, passando de escravo a colono.

Feitiços, rezas, lendas, adivinhações, ditados, folguedos de crianças, fórmulas dedicadas às *almas do outro mundo*, cantadas no campo e na cidade, são alguns dos objetos de estudo de Romero. Nos centros urbanos, a população mais culta, que trabalhava no comércio, nas artes, na política e nas letras, participava das festas populares, onde podia apreciar as poesias populares, sambas, chibas⁷⁰, batuques e candomblés.

A viola e o entusiasmo, o canto e os ardores da paixão, eis a dupla origem da grande torrente. [...] Variadas são as *tocadas* e as *danças*. Ordinariamente porém consiste o baile rustico em sentarem-se em bancos à roda da sala os convidados, e, ao som de violas e pandeiros, pular um par ao meio do recinto a dansar com animação e requebros singulares o *bahiano* ou outras variações populares. O *bahiano* é dança e musica ao mesmo tempo. Os figurantes em uma toada certa têm a faculdade do improvisado em que fazem maravilhas, e os tocadores de viola vão fazendo o mesmo, variando os tons. Dados muitos gyros na sala, aquelle par vai dar uma *imbigada* noutra que se acha sentado e este surge a dansar. O movimento se anima, e, passados alguns momentos, rompem as cantigas populares e começam os improvisos poeticos. [...] O *bahiano* é um produto do *mestiço*; é uma transformação do *maracatú africano* das dansas *selvagens* e do *fado* portuguez. Nas dansas, musicas e poesias populares, dão-se tambem as leis da *selecção natural*. Adaptadas a um novo meio, modificam-se, produzindo novos rebentos ou novas vidas. O

⁷⁰ Samba no Rio de Janeiro.

bahiano é um exemplo. É mestiço de origem, prevalecendo ainda nelle o elemento africano, que por mais que o queiramos esconder, predomina ainda em nossas populações [...] (ROMERO, 1888, p. 33).

Romero (1888, p. 37) relata ainda que, o povo brasileiro tem costumes sanguinários, já que, è de se esperar que as pessoas educadas sob regimen militar repitam os assassinatos sofridos. Os *bocamarte*, os *guarda-costas* e *capangas* de *fazendeiros* e *senhores de engenho*, e os *capoeiras* que vivem nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro, encarnam, segundo Romero, estes costumes nos quais transparece a poesia popular. Sílvia Romero (1888, p. 38) não associa os capoeiras aos contextos festivos onde eram praticadas as rodas de música, dança e improvisos, e os define como uma instituição política, sob as ordens de grandes magnatas, uma “troça ambulante” dividida em *maltas*, “um cancro” que a polícia não pode extirpar. Eles eram armados com navalhas e praticavam um jogo de pulos, pontapés e cabeçadas, graças ao qual podiam enfrentar até dez homens⁷¹. Na cidade e no campo, em diversas formas e formulas, observa Romero (1888, p. 35), os negros e descendente trabalham, bebem e cantam.

Os desafios lançados por Sílvia Romero são acolhidas pelo médico e antropólogo Nina Rodrigues, que, hoje, é também considerado precursor do movimento intelectual que dedicou parte de sua obra à cultura dos negros no Brasil. Nina Rodrigues trabalhava na Faculdade de Medicina da Bahia, que, em sua época, era um centro de poder muito importante. Ali eram travadas discussões políticas entre os maiores intelectuais da cidade, além de serem realizadas pesquisas científicas de excelência para a área de medicina. Em sua literatura também transparece o contexto ou a perspectiva evolucionista e racista. Em sua obra Rodrigues (2010, p. 12) trata os negros como uma raça inferior e selvagem, “fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou seções”, que, por isso, precisa ser tutelada, por uma questão moral, e vigiada, por meio do ensino, da educação e através do controle de padrões culturais e comportamentais.

Em Suas pesquisas Rodrigues trata de diferenciar os diversos comportamentos dos negros: os que conduzem à práticas criminosas, por exemplo, dos que levam à criação artística. Assim, em “Os Africanos no Brasil”, Nina Rodrigues distingue entre

⁷¹ No final do século XIX, é difícil encontrar documentos que associam a figura da capoeira aos rituais e festas dos negros, o mais comum é encontrar a figura do capoeira ligada à contextos criminosos. Quando, participar das festas significa acender brigas ao som das navalhas. Visão influenciada pela criminalização da capoeira, que se deu especialmente no Rio de Janeiro. As ilustrações e transcrições dos diários que apresentei no parágrafo anterior são da primeira metade do século XIX.

língua, música, dança e belas artes negras, nomes antes reservados às artes ocidentais. Apontando algumas contribuições que essas artes, mesmo que primitivas, proporcionaram à cultura ocidental, brasileira.

Segundo Nina Rodrigues, o homem selvagem representa metaforicamente a infância da espécie, que, por não dominar a escrita, desenvolveu uma linguagem em que a associação entre fala e mímica é predominante. De tal maneira que, continua Rodrigues (1932, p. 230): “A importância e o papel do gesto, do acionado, da mímica, na linguagem do negro é tal que, sem o seu auxílio, mal se fariam eles compreender”. Assim, os bantos teriam desenvolvido um sistema de linguagem muito ligado à mímica, à ação do corpo, justificando a exuberância da gesticulação “na mímica descompassada dos oradores, de todas as culturas, em que é feraz e rica a massa popular brasileira.” Ainda segundo Rodrigues, é certo que da mímica “precede em grande parte o uso familiaríssimo, na gente do povo, de substituir pelo gesto a expressão falada, ou pelo menos dele fazê-la constantemente acompanhada”. Esta pressuposto seria assim fundamental para compreender a produção musical, poética e a dança, artes que têm a capacidade de traduzir a linguagem falada em movimento, ritmo e sucessão.

Essa interpretação tendenciosa não considera que o gesto e a mímica não substituem a linguagem mas a acompanham. Uma expressão corporal mais estática, por exemplo, não deixa de ser uma expressão mímica. Ainda, uma expressão corporal mais contida pode expressar certo tipo de educação, advinda de normas e convenções como as de etiquetas do *bom-tom*, por citar um exemplo. Apesar disso, Rodrigues alerta para a importância do corpo e do gesto na produção artística. Assim, na dança:

A mímica e os trejeitos das interpolações tornam suave e natural a transição da linguagem falada para a dança. Em rigor as danças de caça e as danças guerreiras primitivas mais não são do que a representação mímica, o acompanhamento, em gestos, da narração cantada dos grandes feitos de cada povo. Assim nos negros, que são amantíssimos da dança. Ao som dos ruidosos tambores e das melopéias africanas, tão monótonas, passam eles noites inteiras e às vezes a fio em trejeitos e esgares coreográficos, em danças e saltos indescritíveis. A que ponto, quando em liberdade, levavam, na América, esta inclinação, bem nos instrui a descrição de Palmares por Barleto; "Dispostas previamente as sentinelas, prolongam as suas danças até o meio da noite com tanto estrépito batem no solo, que de longe pode ser ouvido; dão ao sono o resto da noite até nove e dez horas do dia" (RODRIGUES, 1932, p. 233).

Rodrigues entende as danças e os rituais por sua capacidade de representação, atribuindo-lhes somente a função narrativa e não considerando outras qualidades dos rituais, não ligadas à dimensão da linguagem, mas à de criação de espaços e processos de liberdade, criatividade, inversão, educação e colaboração, baseados no fazer corporal e seu aprendizado.

Contemporâneo de Nina Rodrigues, Manuel Raimundo Quirino, hoje reconhecido como um dos primeiros historiadores negros do Brasil, se propõe⁷² a seguir a proposta de pesquisa sobre o negro. Órfão desde a infância, como muitos outros meninos negros no final do século XIX, foi entregue à família de um professor da Escola Normal da Bahia que o educou nas artes e no ofício de pintor. A família que o recebeu investiu em suas habilidades manuais e artísticas, em lugar de limitar sua educação aos serviços da casa. Já moço, foi recrutado à força na guerra do Paraguai (1864-1870), mas graças a seus conhecimentos na leitura e escritura, permanecera servindo o batalhão no Rio de Janeiro. De volta à Bahia, apadrinhado por um senhor, branco, o Conselheiro Manuel Pinto de Souza Dantas, começou a trabalhar na imprensa e na política pelo Partido Liberal, expressando-se a favor da república e da abolição. Ativista sindical, é nomeado vereador atividade que exercerá sem, porém, dar continuação à carreira política. Nessa mesma época, completou sua formação em artes e se tornou professor de desenho e funcionário público. Ligado ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Manuel Querino dedicou seus estudos aos costumes dos africanos na Bahia, ao povo trabalhador (GLEDHILL, 2006).

Em sua obra Querino estuda o negro como colonizador do país, não mais como simples mão de obra escrava, apontando seu papel civilizador, contra a usual visão bárbara do africano e defendendo os africanos como ascendentes do povo brasileiro⁷³. Destaca a chegada dos africanos ao Brasil como povos civilizados, que trouxeram suas técnicas e conhecimentos no âmbito do trabalho e da organização social. Manuel Querino introduz ainda o conceito de mestiço como elemento de valor, que nasceu do convívio e da colaboração das raças que conformaram o Brasil.

Em “A Bahia de Outrora”, publicada pela primeira vez em 1916, dedica algumas páginas à capoeira, descrevendo-a como um jogo e não como uma prática criminosa:

O Angola era, em geral, pernostico, excessivamente loquaz, de gestos amaneirados, typo completo e acabado do capadocio e o introductor da capoeiragem, na Bahia. A capoeira era uma especie de jogo athletico, que consistia em rapidos movimentos de mãos, pés e cabeça, em certas desarticulações do tronco, e, particularmente, na agilidade de saltos para a frente, para traz, para os lados, tudo em defesa ou ataque, corpo a corpo. O capoeira era um individuo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao approximar-se de uma esquina tomava immediatamente a direcção do meio da rua; em viagem, si uma pessoa fazia o gesto de cortejar a alguém, o capoeira de subito, saltava longe com a intenção de desviar uma aggressão, embora imaginaria (QUERINO, 1955, p. 73).

⁷² Na introdução do sua publicação “A Raça Africana e seus Costumes na Bahia”, publicada pela primeira vez em 1916 (QUERINO, 1955b).

⁷³ Num artigo publicado em 1918 pela Imprensa Oficial do Estado da Bahia. QUERINO, 1980.

Querino atribui aos africanos de Angola a introdução da capoeira na Bahia, que se reuniam na praça do Terreiro de Jesus, nos dias de domingo, para praticar sua luta. O capoeira é descrito como uma pessoa engenhosa e atenta, que baseava sua luta em golpes imprevistos e na capacidade de entender o adversário. “Os mais habeis capoeiras, logo aos primeiros assaltos, conheciam a força do adversário; e, neste caso, já era uma vantagem, relativamente ao modo de agir” (*Ibidem*).

Mediante a leitura desses autores, Romero, Rodrigues e Querino, pude perceber a organização de um movimento intelectual crítico, que tentou preencher o vazio dos estudos sobre as populações africanas e seus descendentes. Esses autores começaram a reconhecer aos negros qualidades, além daquelas exploradas pelo tráfico, que os tornam “colaboradores”, mesmo que num sentido pejorativo (Romero e Rodrigues), na construção da identidade brasileira. Reconhecendo-lhes habilidades técnicas, intelectuais e artísticas, não somente dum ponto de vista do fazer prático e manual, mas também intelectual, de ideação e de criação.

O antropólogo Lívio Sansone (2002) aponta para outro aspecto desses estudos: a construção da África no Brasil. A cidade de Salvador, na Bahia, que, por conta de sua população era apelidada de “Roma Negra”⁷⁴, sempre teve um papel central na construção desse imaginário africano, pelo fato de atrair um grande número de viajantes. É importante reconhecer que os trabalhos de Silvio Romero, Nina Rodrigues e Manuel Querino, assim como de outros intelectuais da época, têm um lugar central na pré-história da etnografia da cultura afro-brasileira e, ressalta Sansone, serviram de base para a formação da moderna antropologia afro-americana nos anos 1930.

Inspirados pela busca de “africanismos” no Novo Mundo, vários antropólogos e sociólogos consideraram o Brasil, e em especial o litoral do Estado da Bahia e o Recôncavo, como uma das áreas nas quais a cultura negra manteve os traços africanos num grau maior do que em qualquer outro lugar. Não é à toa que foi em solo baiano que o debate, entre sociólogos e antropólogos, sobre a origem da cultura negra se iniciou nos anos 1930 — será que a cultura negra contemporânea é uma sobrevivência africana ou uma adaptação criativa à opressão e ao racismo? Na verdade, a Bahia tem sido historicamente central não só nos discursos dos intelectuais, mas também nas construções populares sobre a África e os “africanismos” no Brasil (SANSONE, 2002, p. 254).

O interesse pela temática do negro e por sua cultura não pode ser desvinculado do projeto político nacionalista dos anos trinta, que, como afirma Roberto DaMatta (1987, p. 58), foi estruturado sob as ilusões do “mito da democracia racial” e do chamado

⁷⁴ Ruth Landes atribuiu esta expressão à ialorixá Mãe Aninha, fundadora do terreiro Ilê Axé Apô Afonjá, que durante a visita da Landes, teria declarado que “a Bahia era a Roma Africana, não apenas por seu grande número de terreiros de candomblé, mas principalmente pela sua centralidade no culto transatlântico dos orixás” (PINHO, 2005, p. 42). Roma seria o centro do catolicismo e Salvador das religiões afro-brasileiras, portanto, uma Roma africana.

“racismo à brasileira”. Nele se cria uma nova identidade brasileira, a partir dos símbolos étnicos das camadas populares, aos quais é conferida autoridade de símbolos nacionais. Junto ao samba e a outras artes populares, a capoeira é tomada como um desses símbolos da identidade brasileira. Nesta linha Soares (1996, p. 22) sustenta que essa construção era imbuida de ideal nacionalista, pois: “os estudiosos da década de 1920 misturavam mito e realidade com o maior desfaçatez o que refletia o debate da nacionalidade que vincava a intelectualidade da época, e a busca de uma identidade nacional”.

Nesses anos, alguns pesquisadores ampliam os trabalhos de Nina Rodrigues, propondo novas críticas metodológicas, e dando continuidade à pesquisa sobre a diversidade brasileira. Uma das estratégias que esses pesquisadores propuseram foi a introdução das práticas culturais dos negros em congressos acadêmicos⁷⁵, estimulando debates sobre os deveres dos intelectuais e das políticas públicas do Brasil com essas culturas populares. Em Recife, no ano de 1934, Gilberto Freire organizou o 1º Congresso Afro-Brasileiro. Em 1937, Edison de Souza Carneiro, com o apoio de outros intelectuais, Martiniano do Bonfim, Camargo Guarnieri, Jorge Amado, Arthur Ramos e Melville Herskovits, dos quais os últimos dois não participaram pessoalmente, organizou o 2º Congresso Afro-brasileiro em Salvador. Onde convidou, além dos intelectuais, representantes da capoeira e lideranças dos candomblés baianos, como o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá, Mãe Menininha do Gantois, o pai de santo Bernardino do terreiro Bate-Folha, entre outros. Edison Carneiro (1936) escreve a Arthur Ramos que na ocasião: “O Club Itapagipe vai nos ceder o 'court' de tênis pros jogos de capoeira. [...] Vamos fundar a União dos Capoeiras da Bahia, com os melhores capoeiras da terra.” União que, a pesar das intenções, não procedeu⁷⁶.

Aos poucos, segundo Sansone (2002, p. 257) muda:

A estrutura do sistema de relações raciais e a terminologia racial, assim como o tipo de racismo e de etnicidade negra [...] a cada período corresponde a uma diferente estratégia do Estado e de outras agências, tais como a mídia, diante dos afro-brasileiros, assim como a diferentes ênfases nos discursos nacional e intelectual sobre a textura racial da nação (SANSONE, 2002, p. 257).

⁷⁵ É importante destacar que essa proposta não foi continuada mas foi experimentada em apenas duas ocasiões, os Congressos Afro-Brasileiros.

⁷⁶ Neste site são apresentados uma série de artigos de jornais que acompanharam o II Congresso Afro-brasileiro. Disponível em: velhosmestres.com/br/destaques-5, consultado em 14 abr. 2017.

Na década de trinta, o estudo do folclore se reforçou como disciplina no Brasil, o negro e suas produções se consolidaram como objetos de pesquisa sempre mais procurados. A capoeira se torna, assim, um campo de estudo específico.

Outra preocupação dos intelectuais engajados com a cultura do povo foi a necessidade de realizar pesquisas com rigor científico: “fugindo aos exageros românticos, ao cientificismo traiçoeiro, ou tomando cuidado em não seguir caminhos falsos no endereço das suas pesquisas” (RAMOS, 1946, p. 13). Arthur de Araújo Pereira Ramos, alagoano, se formou em 1926 na Faculdade de Medicina da Bahia, discutindo uma tese sobre o primitivo e a psicanálise. Segundo o jornalista Antônio Carlos Villaça (1974, p. 4), a partir do Instituto Nina Rodrigues⁷⁷, Ramos combinou os trabalhos de clínica e pesquisa médica com as pesquisas sobre cultura e folclore brasileiro, chegando a especializar-se em antropologia e tornando-se professor desta disciplina na Universidade do Brasil, a antiga Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua obra é resumida como “uma evolução da psiquiatria para a antropologia, psicanálise, folclore, antropologia. No centro dos seus estudos: o negro brasileiro⁷⁸”.

Arthur Ramos (1903-1949) continuou as pesquisas sobre cultura dos negros no Brasil, dedicando a este assunto o livro intitulado “O negro brasileiro”, publicado em 1934. Nesse estudo, se debruça sobre o problema das raças negras no Brasil e conduz uma etnografia religiosa da população negra, posicionando-se sobre as teorias de inferioridade racial.

Estudando, neste ensaio, "as representações coletivas" das classes atrasadas da população brasileira, no setor religioso, não endosso absolutamente, como várias vezes tenho repetido, os postulados de inferioridade do negro e da sua capacidade de civilização. Essas representações coletivas existem em qualquer tipo social atrasado em cultura. É uma consequência do pensamento mágico e pré-lógico, independentes da questão antropológico-racial, porque podem surgir em outras condições e em qualquer grupo étnico — nas aglomerações atrasadas em cultura, classes pobres das sociedades, crianças, adultos nevrosados, no sonho, na arte, em determinadas condições de regressão psíquica... Esses conceitos de "primitivo", de "arcaico", são puramente psicológicos e nada têm que ver com a questão da inferioridade racial. Assim, para a obra de educação e da cultura, é preciso conhecer essas modalidades do pensamento "primitivo", para corrigi-lo, elevando-o a etapas mais adiantadas, o que só será conseguido por uma revolução educacional que aja em profundidade, uma revolução "vertical" e "intersticial" que desça aos degraus remotos do inconsciente coletivo e solte as amarras pré-lógicas a que se acha acorrentado (RAMOS, 1940, p. 30-31).

Ramos propõe uma revisão metodológica dos trabalhos de Nina Rodrigues, baseada nas teorias antropológicas de Lévy-Bruhl, e indica novos métodos ou

⁷⁷ Ou Instituto Médico Legal Nina Rodrigues fundado em 1906.

⁷⁸ VILLAÇA Antônio Carlos. *O Africanista Arthur Ramos*. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 4, 31 out. 1974.

“hipóteses de trabalho”, que têm como objetivo impulsionar novas pesquisas em lugar de obter teorias definitivas.

Não devemos nos preocupar com o "verdadeiro" de uma hipótese, mas com a "fecundidade" de seus resultados. Se a ciência de nossos dias infirma a exatidão de certos postulados da época em que trabalhou Nina Rodrigues, nem por isso podemos deixar de reconhecer quão fecundos foram e continuam a ser os resultados de suas investigações (RAMOS, 1940, p. 29).

Seis anos depois, no prefácio à segunda edição do livro, Ramos fala do grande sucesso de suas pesquisas inclusive no âmbito acadêmico estrangeiro, onde seu trabalho foi elogiado, e aponta para “uma fase pós-Nina Rodrigues dos estudos do Negro com a reinterpretação metodológica e os acréscimos necessários à obra que o grande mestre deixou inacabada” (RAMOS, 1940, p. 7), trabalho realizado graças à colaboração de diversos pesquisadores.

Eis uma relação dos problemas e erros metodológicos no estudo científico do negro apontadas por Arthur Ramos: a exploração política do Negro, acusação dirigida aos Congressos Afro-brasileiros, da qual os cientistas precisam se resguardar, adotando critérios objetivos e estudando o negro como material humano de pesquisa; a exploração do negro como material pitoresco, levada a cabo pelos viajantes estrangeiros do período colonial e imperial, em cujos livros e gravuras, vendidas a preços altos em casas de antiquários, os negros só aparecem descritos pelo seu sofrimento e pela curiosidade que inspiram; o negro como assunto em moda, dos intelectuais que sem conteúdo continuam a escrever as mesmas considerações ingênuas sobre poucos assuntos, “o problema do Negro não é *moda*: é assunto *permanente*, porque ele é material de casa” (RAMOS, 1940, p. 13). Daí a necessidade de entregar o trabalho científico às lideranças negras, para que pudessem traçar normas e diretrizes para o futuro do seu povo.

Em “As Culturas Negras no Novo Mundo”, publicado em 1934, Arthur Ramos escreveu especificadamente sobre a capoeira, apoiando a descrição de Manuel Querino e sua origem banto.

As informações de Braz do Amaral são interessantes neste particular: "Consideráveis porções de escravos desembarcaram nos portos do Brasil, vindos de Angola, e os elementos étnicos deste povo aí estão em múltiplos tipos de gente do nosso país. Altos, mais delgados do que os outros africanos, mais fracos fisicamente, parece deles descenderem numerosos indivíduos aqui, na Bahia, no Rio de Janeiro e Pernambuco, onde são conhecidos com o nome de capadócius, capoeiras, etc. Eles tinham defeitos que não são comuns aos outros africanos, mas que são muito frequentes nos nossos crioulos e mestiços. Os Angolas eram conhecidos por loquazes, imagino-os, indolentes e insolentes, sem persistência para o trabalho, férteis em recursos e manhas, mas sem sinceridade nas cousas, muito fáceis de conduzir pelo temor dos castigos, e ainda mais pela alegria de uma festa, mas também voltando as costas ao receio, desde que ele não estava iminente, pouco

cuidadosos da responsabilidade que se lhes confiava, entusiasmando-se por qualquer assunto e fazendo chacota dele pouco depois, mostrando ter grande predileção pelo que é reluzente e ornamentado, como todos os povos de imaginação viva e ligeira⁷⁹ (RAMOS, 1946, p. 333-334).

O jurista, jornalista, poeta e folclorista, Edison Carneiro (1912-1972) dedicou sua pesquisa principalmente ao estudo das religiões, cultos e da cultura afro-brasileira, o então chamado folclore. No trabalho apresentado ao 1º Congresso Afro-brasileiro, propôs uma reflexão sobre o negro após a abolição da escravatura. Neste artigo, ele, que era afiliado do Partido Comunista, apontou para outro aspecto político da construção do discurso sobre o negro, alertando para uma nova escravidão que, frente ao desenvolvimento incipiente do capitalismo no Brasil, estava transformando o negro em proletário. O estudo dos negros como classe trabalhadora se tornou central nesse período. O pertencimento à classe trabalhadora foi reivindicado pelos mestres de capoeira angola entre os anos trinta e sessenta e foi um argumento fundamental para tirar a capoeira do imaginário da vagabundagem.

Edison Carneiro e a antropóloga estadunidense Ruth Landes, que viveu na Bahia entre 1938 e 1939, antes de ser expulsa pela polícia em razão do seu envolvimento com os cultos afro-brasileiros, registraram outra relação importante: a da capoeira com o candomblé. Esta relação, não é novidade, já que vimos como no século XIX, as diversas práticas culturais dos negros eram praticadas nos mesmos espaços físicos e nos únicos momentos em que era possível ou permitido. É no espaço do terreiro das casas de candomblé que a capoeira, cada uma com suas peculiaridade, encontra um lugar de proteção, aliança, um refúgio. As fotografias retratadas por Ruth Landes e a descrição da capoeira, sob a orientação de Edison Carneiro, relatada em seu livro *Cidade das Mulheres*, mostram algumas características rituais e musicais parecidas às atuais⁸⁰.

O pedido de silêncio que os capoeiristas fazem ao começar a roda, a sonoridade a exatidão da execução rítmica, o encanto da melodia entoada pelo cantor que executa

⁷⁹ Não é esse o lugar de fazer uma análise sobre as complicadas afirmações de Braz de Amaral, nem de verificar os métodos adotados em suas pesquisas, mas apenas de registrar e refletir sobre a imagem que os pesquisadores criaram sobre a capoeira e seus praticantes da época.

⁸⁰ Em fotografias e textos, Ruth Landes registra o uso de berimbaus, pandeiros e chochalho. Nas fotografias de capoeira de Pierre Verger, que, pela maioria, foram registradas entre 1946 e 1948, também o pesquisador registra o uso de berimbaus e pandeiros, assim como de reco-reco e atabaque (em apenas uma das fotografias). Por um lado, podemos notar que ainda não havia, como hoje, uma definição dos instrumentos adotados. Em momentos diferentes muda a quantidade e a qualidade dos instrumentos. Por outro lado, é necessário ter cuidado, pois os contextos retratados por fotografias da época são diversos, cada núcleo, como hoje, devia ter seus costumes. Também não podemos deixar de pensar que cada pesquisador fotografou a capoeira desde seu ponto de vista, tecendo com os personagens retratados relações que hoje desconhecemos e que, portanto, as imagens representam a relação do fotógrafo com o contexto retratado.

uma invocação, ladainha, com “acrobatic marvels, always to the correct beat”, com o monótono acompanhamento instrumental, essencial para aquela ocasião. Depois da descrição de um jogo Landes afirma (1994, p. 106, *italico meu*):

To me this was a performance incongruous and wonderful; to others it was wonderful and completely absorbing. To them it was right. But the phrases startled me into conjectures about slavery, rebellion, and mockery, and I was astounded most at the manner of the performance, which robbed capoeira of its original sting. The police had removed the sting, and the blacks had converted the remains into a weird poignant dance. *Did the song carry meaning to the people now? Did they recall the struggles that inspired them, or did they merely dramatize black man, as candomblé dramatized black woman?*⁸¹

Landes entende que as cantigas podem ter para os capoeiristas o significado de dramatização, uma maneira de levar adiante sua memória. As cantigas por ela citadas também se encontram em Edison Carneiro (1974 e 1991), algumas ainda são cantadas com frequência pelos capoeiristas de hoje.

Nos anos cinquenta, as problemáticas metodológicas continuaram sendo uma inquietação para os pesquisadores. Em 1951, é redigida a primeira Carta do Folclore Brasileiro, ainda influenciada por ideias primitivistas, que em seu segundo ponto define:

Por fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica⁸².

Ingenuamente, ou com intenção política, os pesquisadores continuam procurando pela pureza do povo. A Carta aponta para a necessidade de analisar os fatos culturais mediante métodos próprios, como afirma Luís Rodolfo Vilhena (1997, p.173), com um “engajamento coletivo na defesa das tradições populares”, com uma proposta de capturar o desenvolvimento dessas culturas “em ação”.

Nos anos sessenta, as pesquisas sobre capoeira continuaram (CASCUDO, 1967; CARNEIRO, 1967 e 1991; BASTIDE, 1971; RÊGO, 1968; entre outros) documentando, definindo e sistematizando a capoeira angola como uma luta ou jogo de origem banto⁸³. As perguntas e questões desses pesquisadores se tornaram argumento de

⁸¹ “Para mim, foi uma performance incongruente e maravilhosa; para outros, foi maravilhoso um completamente absorvente. Para eles, estava bem. Mas os versos suscitaram-me conjecturas sobre a escravidão, rebelião e burla, e fiquei espantada mais com a forma do desempenho, que tirou da capoeira seu pique original. A polícia acabou com o pique, e os negros transformaram os restos em uma dança pungente e estranha. Será que a música significa alguma coisa para essas pessoas? Será que eles lembram as lutas que os inspiraram, ou eles simplesmente dramatizam o homem negro, como o candomblé dramatizou a mulher negra?” (*trad. minha*).

⁸² Disponível em <http://www.edukbr.com.br/estudioweb/ativ_antigas/cordel/carta.htm>, acesso em 19 abr. 2017.

⁸³ O antropólogo Roger Bastide (1971, p. 558) definiu a capoeira como “1º - Luta africana trazida para o Brasil pelos negros de Angola. 2º – Os “maus rapazes” do Rio, que se entregavam impunemente, na calada da noite, a perpetrar toda uma série de assaltos e violências”. Edison Carneiro (1967, p. 141)

discussão entre os mestres de capoeira e essas ideias foram introduzidas, ou criticadas, pelos mestres, como testemunham entrevistas e diversos documentos escritos que apresento na parte final desse capítulo⁸⁴.

2.5. “OS QUE SABEM ENTRAR E SAIR DE UM BARULHO”: VELHOS MESTRES

A partir de diversas perspectivas, ao longo dos séculos XIX e XX, foram se delineando diversas imagens da capoeira. As vozes dos meios de comunicação, dos políticos e das forças armadas desenharam para a capoeira um perfil delinquente; viajantes estrangeiros a incluíram entre as manifestações culturais que despertaram curiosidade e repulsão; enquanto isso, no ambiente acadêmico, os pesquisadores transformaram a capoeira em um objeto de estudo, que precisava ser tratado de um ponto de vista científico, social, folclórico, antropológico, com o objetivo de valorizar a cultura do povo afrodescendente. Estas visões foram se amalgamando e serviram às “políticas culturais⁸⁵” dos anos de 1930 e 1940, para definir o capoeirista como um tipo nacional, um ícone da nação brasileira⁸⁶. Quando sob a regencia do Presidente Getúlio

afirmou: “Dá-se o nome *capoeira* a um jogo de destreza que tem as suas origens remotas em Angola”. Em outra publicação, Edison Carneiro (1991, p. 199) enumerou a capoeira de Angola entre as artes do folclore negro da Bahia de origem Banto. Luís Câmara Cascudo (1967, p. 181) escreveu: “A unanimidade das fontes brasileiras indica a Capoeira como tendo vindo de Angola. Capoeira de Angola, *vadiação* ou *brinquedo*, como dizem na cidade do Salvador”.

⁸⁴ Junto à tradição folclórica, outras produções literárias, teatrais, das artes plásticas, ampliam o discurso da capoeira, contribuindo para a divulgação e difusão da capoeira, argumento que já foi desenvolvido por outros pesquisadores. Me limito aqui com citar a presença da capoeira na literatura brasileira desde o século XIX em autores como Manuel Antônio de Almeida, com o romance “Memórias de um Sargento de Milícias”; Machado de Assis, nas crônicas publicadas com o pseudônimo *Lélio* na Gazeta de Notícias entre 1884 e 1885; Aluísio de Azevedo, em “O Cortiço”; Plácido de Abreu, no livro “Os Capoeiras”; Antônio Vianna, nas “Crônicas”; Odorico Tavares, em “Poemas”; entre outros. Sem esquecer a obra de Jorge Amado “Bahia de Todos os Santos” (1971), “Capitães de Areia”, “A tienda dos Milagres”, “A morte e a morte de Quincas Berro d’Água” e Carybé “As sete portas da Bahia” (1951). Para aprofundar esse assunto: REGO, 1968, p. 353-358; SOARES, 1999; REIS, 2009, p. 47-51; entre outros.

⁸⁵ Adoto esse termo, embora não se utilizasse na época, como indicativo de ações públicas relativas à cultura.

⁸⁶ Segundo Marilena Chauí (2001, p. 11), neste período se dá a passagem da política do “caráter nacional”, entendido como “a disposição natural de um povo e sua expressão cultural” à “identidade nacional”. Pensemos nas pesquisas baseadas no evolucionismo naturalista, nas quais o “outro” ocidental via as inclinações musicais dos negros como dons da natureza e seus rituais e festas, como condição elementar da qual os africanos não podiam fugir para produzir algo melhor, já que o caráter rudimentar de suas expressões culturais era fruto de sua natureza primitiva. Na nova perspectiva, este estado de naturalidade é ultrapassado, mas o “outro” permanece, embora as culturas do povo se vejam investidas de uma nova “identidade cultural”, que não atua somente no nível simbólico, no seu reconhecimento, mas também no seu próprio corpo, transformando suas práticas. Pensando na capoeira, a ação desta política pode ser verificada na separação ocorrida entre os capoeiristas angoleiros e com a criação da capoeira regional, determinando choques internos entre os que aceitaram ou não as novas determinações. Neste sentido, a capoeira começa a enfrentar um novo e antigo conflito, não mais causado por sua ilegalidade, mas por sua institucionalização. Sobre crítica ao “caráter nacional brasileiro” ver LEITE (2002).

Vargas, foi instituído o novo Código Penal (1940), decreto 2848, que não cita mais o crime de capoeira.

No contexto da legalidade, a capoeira se tornou oficialmente um esporte e uma luta nacional, ou um espetáculo e uma forma de entretenimento cultural. Diversas pesquisas (VIEIRA, 1998; REIS, 2000; ASSUNÇÃO, 2005; BRAYNER, 2007; IPHAN, 2007;) detalham os processos de folclorização⁸⁷ e esportivização da capoeira, que começou a ser considerada um esporte "autenticamente brasileiro". Estes processos estão ligados às políticas de construção de uma cultura nacional brasileira, à “uma ampla ação ideológica junto as classes subalternas” (VIEIRA, 1998, p. 70), iniciada nos anos de 1930, envolvendo diversas atividades culturais além da capoeira, como o samba e o futebol, entre outros. Fora da ilegalidade, os capoeiristas começam a construir novos espaços para sua prática: as academias e os centros esportivos.

É fundamental ressaltar que as políticas adotadas pelo governo brasileiro ao longo dos anos 30 e 40, centradas na procura de legitimação junto às massas trabalhadoras, que fomentaram a transição da capoeira da ilegalidade à legalidade, não foram aceitas da mesma maneira pelos diversos mestres e capoeiristas, desestabilizando, assim, antigos equilíbrios e papéis. A legalidade não pressupunha o reconhecimento da cultura do povo por “aquilo que era”, mas exigia uma adaptação ao modelo político vigente, impondo à capoeira o caráter de esporte nacional, levando assim à inscrição de ideais nacionalistas nos discursos e pensamentos dos diversos capoeiristas⁸⁸. A capoeira regional de mestre Bimba, por exemplo, surgiu, como ressalta Luiz Renato Vieira (1998, p. 71) “com o propósito de superar a suposta “ineficiência” da Capoeira Angola, reflete significativamente os ideais eugênicos da década de 30, dentro dos limites em que isso era possível a uma instituição de origem popular e afro-brasileira.” Também, no processo de afirmação da identidade da capoeira angola transparece à amálgama dos ideais nacionalistas da época, transferidos e invertidos para os seus fundamentos. Penso, por exemplo, nos ideais de autenticidade e pureza, pátria e nação, bem como na

⁸⁷ O termo folclore aqui possui um significado diferente daquele que foi adotado pelas pesquisas iniciais sobre “cultura do povo”, indica um processo de distanciamento do contexto ritual e cotidiano e de normatização, ligado a diversos fatores e processos, em parte estimulados pela política nacionalista da época.

⁸⁸ Não cabe neste trabalho percorrer mais uma vez as histórias relativas às diversas estratégias dos mestres de capoeira de Salvador frente a esta nova época, que desembocaram na criação da Luta Regional Baiana, por Mestre Bimba, com a fundação do Centro de Cultura Física e Luta Regional e nas transformações da capoeira angola com as ações dos mestres da Gengibirra, que se reuniam no bairro da Liberdade em Salvador, e com a constituição oficial de diversos espaços de capoeira angola, como o Centro Esportivo de Capoeira Angola, liderado por Mestre Pastinha, o Centro Esportivo de Capoeira Angola Conceição da Praia, onde ensinava mestre Noronha, o Barracão de mestre Waldemar, o Centro Esportivo de Capoeira Angola Dois de Julho, criado por mestre Cobrinha Verde.

implementação da categoria esporte e a utilização de uniformes, estratégias que denotam um diálogo e adaptação à época.

O projeto de construção da sociedade moderna brasileira, que preconizava a organização de um Estado forte e centralizador, que pudesse articular os diversos segmentos sociais em torno de uma “unidade nacional”, gerou alguns descontentamentos por parte dos capoeiristas, que não reconheciam uma unidade da capoeira, pelo contrário, defendiam uma grande diversidade. Num primeiro momento, anos 30, foi destacada a oposição entre a capoeira angola e a capoeira regional, embora houvesse de fato outras visões em jogo, como, por exemplos, o distanciamento dos mestres da capoeira angola em relação à capoeira violenta, malandra e desorganizada, bem como a existência de divisões internas e também críticas relativas as visões dominantes⁸⁹.

A partir dos anos 40, começou a criar-se a ideia de que regional e angola fossem duas faces antagônicas de uma mesma capoeira. Hoje, não é possível mais falar do universo da capoeira como cindido entre angola e regional, uma vez que muitos outros estilos foram criados e, no próprio interior das linhas angola e regional, existem grandes variações e mudanças identitárias. Tornando-se evidente a capoeira como um movimento muito complexo. “A coisa modificou demais. Hoje eles dizem que é Angola porque jogam em baixo, mas Angola não é isso não⁹⁰”, afirma mestre João Pequeno entrevistado em 1987. Relendo entrevistas, manuscritos, gravações diversas que registram as vozes dos mestres, observa-se que a tentativa de transmitir e verbalizar esta complexidade, que escapava aos olhos do discurso dominante. Essa atitude já pertencia àquela época, embora mascarada por outros discursos e impregnada de ideais nacionalistas, como parte de uma estratégia de negociação e conflito característica da capoeira angola. Esta forma de entender a capoeira foi se conformando aos limites do diálogo, entre as declarações oficiais e as informais, entre veículos dominantes e subalternos, ao dito e ao não dito, entre as verdades e as inverdades, entre o explícito e os segredos.

O antropólogo James Scott (2006), refletindo sobre as falas dos subalternos, diferencia entre os discursos “públicos” e os “secretos”, travados na presença ou

⁸⁹ O Centro de Cultura Física Regional de mestre Bimba foi fundado em 1932 e registrado em 1937.

Disponível em: www.capoeiramestrebimba.com.br/capoeira_regional.html, consultado em 13 jan 2017.

⁹⁰ Mestre João Pequeno, entrevista realizada em 1987 pelo Projeto Caa-puera para o resgate da memória histórica da capoeira tradicional de Salvador”, como parte do Programa Nacional de Capoeira (PNC) promovido pelo Ministério da Educação, Secretaria de Educação Física e Desportos (Portaria nº 40 de 19/10/87), (VIEIRA, 1998, p. 18 e 89).

ausência do interlocutor que detém o poder. Segundo o antropólogo, ditados e cantigas também podem refletir o que os discursos escondem, assim como o não dito aparece nas entrelinhas de textos e entrevistas. Sem esquecer que, aquele que é obrigado pelo dominador a colocar uma máscara, um dia pode descobrir que, depois de usá-la durante muito tempo, terminou adaptando-se a ela. Lembrando que a prática prolongada da subordinação pode produzir sua própria legitimação. As narrativas ambíguas, continua Scott, nascem do imaginário coletivo dos grupos subordinados, mas não são exercícios abstratos e inócuos, pois elas obedecem a uma base ideológica, que aos poucos denuncia a hipocrisia da ordem social amordaçante.

No que concerne à capoeira angola, os manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha⁹¹, explicitam, ou deixam transparecer, algumas questões, confirmando a existência desse discurso com múltiplos sentidos. Eles também se configuram como uma forma de mediação e diálogo com o discurso dominante, onde ressalta o trabalho de resistência de um grupo específico de capoeiristas, motivado pelas humilhações sofridas ao longo dos anos e sustentado pela memória de séculos de sofrimento dos africanos escravizados no Brasil. Não como uma simples apropriação material da capoeira angola.⁹² Os manuscritos reforçaram a posição dos mestres Pastinha e Noronha de intérpretes de um pensamento oral muito mais amplo, que não possui autores únicos, mas que foi contado e re-contado, ao longo de séculos, esgueirando-se no diálogo com outros discursos oficiais.

⁹¹ Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), conhecido como mestre Pastinha e Daniel Coutinho de Noronha (1909-1977), mestre Noronha, são dois importantes líderes da capoeira angola de Salvador; parceiros e representantes de um mesmo grupo identitário, se respeitavam e apoiavam para além das divergências, pelo amor e trabalho dedicado à capoeira.

⁹² Nos manuscritos, mestre Pastinha afirma (1960, p. 81b) “Não sou o melhor, não sou o mestre numero um, comigo tenho bons observadores e bons capoeiristas, e outros que estão que estão na reserva, e apoia o Centro como academia”, (1960, p. 11b): “todos os capoeiristas são maus para seus camaradas? Mais não são todos, sim, no meu Centro tenho, e como conheço muitos que são educado; e não procura irritar ao companheiro: sim, é porque o mestre não interessa a irritação, e o procura o jeito que favorese aprendizagem, o quer aprender rapido, e não tem enfluenzia”. Mestre Noronha (COUTINHO, 1993) também afirma: “Não sou melhor dos outros”; ambos reforçando, como se vê, a ideia de um trabalho em conjunto e uma tentativa de explicar que havia opiniões e maneiras diferentes de entender a capoeira. Mantenho a grafia original dos mestres.

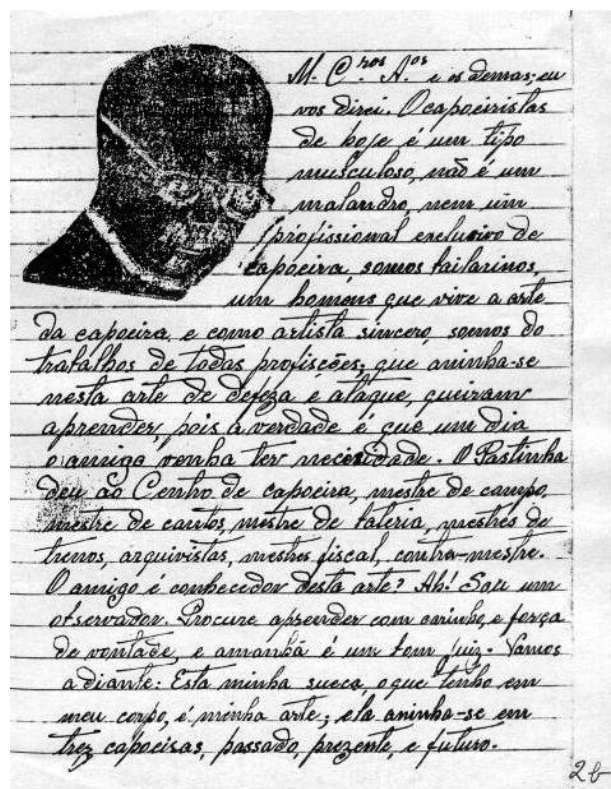


Figura 12: Umas das páginas do manuscrito de mestre Pastinha.

O grupo de capoeiristas, que se reunia na rua da Gengibirra, no bairro da Liberdade em Salvador, fundou, em 1941, o primeiro Centro Esportivo de Capoeira Angola. Seus fundadores entre outros⁹³ foram os mestres, Daniel Coutinho – Noronha, Livinio Diogo, Tontonho de Maré, Amorzinho o guarda, que também era coordenador da roda, e Raimundo Aberre. Há alguma divergência entre a história contada pelos mestres Noronha e Pastinha⁹⁴, mas parece que este último, que participava da Gengibirra, foi convidado, após ou pouco antes do falecimento de Amorzinho, a coordenar o Centro. Por este papel, mestre Pastinha, é conhecido como articulador e organizador da capoeira angola, realizando, com a ajuda de amigos, o processo de legalização e registro do Centro. Assim como transparece nos manuscritos de Pastinha e Noronha, havia diversos lugares onde os angoleiros se reuniam, alguns desses foram retratados pelo fotógrafo e pesquisador francês Pierre Verger que chegou na Bahia em 1946. Segundo pesquisa de Ângela Luhning e Ricardo Pamfílio (2009, p.

⁹³ Segundo informação relatada por mestre Noronha (COUTINHO, 1993, p. 17), eis a lista completa de fundadores: “Percilio, Gerardo Chapeleiro, Juvenal Engraxate, Gerardo Pé de Abelha, Zehi Feliciano bigode de seda, Bonome Henrique, Cara queimada, Onça Preta, Cimento, Algimiro Grande Olho de Pombo estivador, Antonio Galindeu, Antonio Burca de Porco estivador, Candido Pequeno Argolinha de Ouro, Lucio Pequeno, Pacote do Cabula”. Segundo mestre Pastinha (1960, p. 4a), os fundadores foram “Amosinho, este era o dono do grupo, Aberrêr, Antonio Maré, Daniel Noronha, Onça Preta, Livino Diogo, Olampio, Zeir, Vitor H.D., Alemão filho de Maré, Domingo de.Mlhães, Beraldo Izaque dos Santos; Pinião José Chibata, Ricardo B. dos Santos”.

⁹⁴ Para saber mais veja-se Assunção (2005).

11-13), quando Verger chegou à Bahia e nos dois anos seguintes, tirou muitas fotos da capoeira, retratando a diversidade de lugares e capoeiristas. Entre outros ele fotografou mestre Waldemar, no chamado Barracão da Estrada da Liberdade, no Corta Braço, mestre Pastinha, seus alunos e colegas reunidos num lugar chamado “Bigode”, no atual Santo Agostinho no Matatu Pequeno no atual bairro de Brotas.

A transcrição comentada dos manuscritos de mestre Pastinha, realizada por Angelo A. Decanio Filho⁹⁵, apresenta o mestre como o primeiro⁹⁶ capoeirista popular a analisar a capoeira como filosofia, preocupando-se com seus aspectos éticos e educacionais.

“Quando as pernas fazem miserêr”... com o subtítulo ... “Metafísica e prática da capoeira”... aparece a divindade... que habita no íntimo de cada um de nós... inclusive nos capoeirista... a preocupação com a correção... do comportamento do homem... o sentimento de amor ao próximo ... a importância do convívio social ... e da organização e legalização duma associação... para conagraçamento... prática... estudo... aperfeiçoamento... educação moral e cívica... ensino aos amantes da sua arte... sem esquecer a preocupação... com a cadeia sucessória de Mestres... no tempo e no espaço... Pastinha transcende assim ao humano ... transforma-se num agente social... vence a curta duração da vida humana... se perpetua pela sua obra... transmitindo seu Sonho a um Aluno Continuator... contaminado pelo mesmo Ideal! (DECANIO, 1997, p. 5).

18 FUI-ENGRAXATE
 PARA PODER VIVER

A MINHA VIDA COMO MESTRE DE -
 CAPOEIRA ANGOLLA FUI MUITO BOVA
 POREM NÃO ADICIRI NADA NA VIDA
 LECIONEI E NDA TEMHO FUI TRABALHR
 NA ESTIVA - ABONDONEI FUI CER DO QUEIRO -
 FUI TRADICHEIRO - ANDEI EMBARCADO -
 FUI AJUDANTE DE CAMINHÃO - CARREGADOR
 DO CANTO TRABALEI NO PETRLEO - ~~CON~~ ^{SOU} CONCERTADOR
 DE CARGA - ESTOU APZENTADO - PELLO MEU SINDICATO
 TENHO 65 ANOS NUNÇA DISPREIZEI MEU
 MANDATO DE MESTRE SEMPRE FIRME NA
 LUTA PORQUE TENHO AMOR A
MINHA PATRIA

SINHORES - PROFESOR DE CADEMIA
 PARA LECIONAL A CAPOEIRA ANGOLLA EM UMA
 CADEMIA É PRECISO TER MUITO SABER DO FUNDAMEN-
 TO DELLA SINÃO SEU ALUNO NÃO SABE NADA
 NÃO PODE SI AREZENTAR PERANTE SEUS COLEGAS
 DE PROFICIAO É O QUE TENHO ADIZER
 MESTRE NORONHA BAHIA

Figura 13: Recorte do manuscrito de mestre Noronha.

⁹⁵ Angelo Augusto Decanio Filho, é conhecido como mestre Decânio, aluno de mestre Bimba desde 1938. Médico de profissão, pesquisador, escreveu vários livros sobre capoeira, editados pessoalmente na Coleção São Salomão.

⁹⁶ Mestre Pastinha data sua obra entre 1956 e 1960, depois dele mestre Noronha que pertence ao mesmo grupo identitário de capoeirista angoleiros escreve seu livro datado entre 1975 e 1977.

Mais recentemente, as pesquisas sobre capoeira reconheceram nos manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha não só seu valor filosófico, mas também histórico, considerando-os valiosos documentos de registro de fatos e memórias, que contribuíram para a identificação de fontes, personagens, locais, espaços e que, por isto, devem ser considerados essenciais na construção da história da capoeira baiana.

O “Dossiê - Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil”, documento oficial para o registro da capoeira como patrimônio imaterial do Brasil, foi construído com a colaboração de pesquisadores da capoeira e baseado em diversos estudos anteriores. Este Dossiê reconhece que, com base no estudo dos manuscritos, as pesquisas foram apontando para a construção de uma nova ideia sobre os capoeiristas.

Os estudos revelam que os capoeiras não eram um bando de vadios e vagabundos, como escreviam os jornalistas da época, sendo grande parte deles trabalhadores. Contudo, assim como a maioria da população soteropolitana, os capoeiras eram trabalhadores de rua, viviam de ocupações esporádicas e intermitentes. Ou seja, tinham um ritmo de trabalho bastante irregular, o que lhes proporcionava períodos de ociosidade, entremeados por momentos de diversão. Mesmo sendo trabalhadores, os capoeiras também podiam ser desordeiros, uma vez que muitos deles simplesmente viviam no mundo das ruas, batiam tambor, jogavam capoeira e algumas vezes até matavam. Em síntese, *transgrediam os padrões e as regras da ordem pública* (IPHAN, 2007, p. 24).

Contrariamente ao que é relatado nos manuscritos, a “transgressão dos padrões e as regras” não parece ser o objetivo principal desse restrito grupo de capoeiristas, mas apenas um aspecto, da relação dos subalternos com o poder, parte de uma estratégia maior. Lendo os próprios manuscritos⁹⁷, afirmações como “capoeirista não é malandro”, “somos do trabalho, de todas as profissões” ou “todos os capoeirista são operários e não vagabundos”, revelam a crítica, mais que a transgressão ao sistema dominante, que discriminava os capoeiristas que não se enquadravam nos moldes determinados pela legalização da prática esportiva.

As diversas histórias e lembranças do passado violento da capoeira, presentes em os ambos manuscritos, mais que evidenciar aspectos legais ou ilegais dos capoeiras, mostram a diversidade que havia entre os capoeiristas, a falta de identificação do grupo de mestres que organizaram o primeiro Centro Esportivo de Capoeira Angola com outros grupos ou indivíduos. A resistência empreendida, seja frente à violência física da vida nos bairros populares, os morros, seja frente a dominação intelectual, política que desvirtuava uma identidade complexa, convertendo-a numa atividade generalizada e

⁹⁷ Ao longo deste trabalho, nas citações, mantenho a grafia original dos mestres que transmite maior proximidade com seu universo cultural, seu nível de escolarização, suas falas características e a profundidade das sabedorias transmitidas e aprendidas para além da educação formal.

uniforme.

Neste trecho, mestre Noronha (COUTINHO, 1993, p. 30) ressalta diversas identidades em ação:

Em 1917 fomos convidado para uma roda de capoeira que só tinha gente bamba todos eles estava combinado para nos escurasar junto com a própria policia a roda de capoeira era de um sargento da policia militar corgiu uma forte discussão o sargento saquou uma arma de fogo que foi tomado da mão do sargento pello capoeirita que ten o apelido Julio Cabeica de Leitoia um grande dizordeito houve um tiroteio grande paricia uma praca de guerra ouve intervincão da cavalaria foi um caceite disdobrado do tanto da parte da policia como dos capoeirista fizeram de nós capoeirista barata no terreiro de galinha mais foi engono.

A violência nem sempre deve ser combatida com violência. Ambos mestres Pastinha e Noronha afirmam, referindo-se ao seu grupo identitário, que o capoeirista não é desordeiro, mas é confundido como tal, por saber tratar e viver no mesmo meio social dos baderneiros. Nesse sentido, a capoeira é uma luta educada que deve servir de defesa pessoal; seu valor e segredos são alcançados por meio da inteligência, da ginga de corpo e não através da valentia. “Não queiram a prender a capoeira para valentia, mais sim, para a defeza de sua intregridade física, pois um dia, pode ter necessidade de usa-la para sua defeza. Cuja defeza é contra a qualquer agressor, que venha-lhe ao encontro com navalha, faca, foice e outras armas” (PASTINHA, 1960, p. 10b).

Para o historiador Antônio Pires (2004, p. 48), é necessário olhar além da visão dominante e discriminatória sobre a capoeira e entender que ela foi parte da cultura dos mundos do trabalho urbano, fornecendo uma forma de educação para os trabalhadores das classes pobres, que moravam na cidade do Salvador.⁹⁸ A utilização de armas era uma forma de se prevenir de assaltos e outras situações violentas que podiam acontecer no dia-dia, porque “a vida está difícil para quem trabalha e para o marginal” (NORONHA, 1993, p. 28). Mesmo que alguns capoeiristas utilizem armas para se defender, segundo mestre Noronha “a defeiza para uma navalha a pessoa traz comcigo mesmo sem ter arma o capoeirista tem sua defeiza particular que adimira o publico” (NORONHA, 1993, p. 28).

Ao longo dos manuscritos, a unidade identitária do grupo de “velhos mestres” é representada pelas falas na primeira pessoa do plural, com referências ao “nosso conjunto”, “nossos companheiros”, “nosso ideal”, “eu e meus colegas da mesma arte de capoeira”, e citando nomes de companheiros, amigos e alunos que participam do

⁹⁸ O historiador Antônio Liberac observa que a capoeira encontrava-se disseminada em diversos setores urbanos da cidade de Salvador, e assim, começou o trabalho de mapeamento desses lugares. Essa pesquisa foi aprofundada pelos historiadores Josivaldo Pires de Oliveira (2005), no livro “No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia”, e Adriana Albert Dias (2006), em “Mandinga, Manha & Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910 – 1925)”.

processo. Assim, a capoeira não deve ser vista como luta com violência, o jogo com companheiros, não pode denotar ambição e vaidade, e os mestres não devem ensinar “sem amôr a nossa causa que é a causa da moralisação e aperfeicoamento desta luta tão bela quanto util: à nossa educação física” (PASTINHA, 1960, p. 7b, 4-8).

O comportamento era outro no jogo com capoeiristas de outros grupos e lugares, caso eles se mostrassem “bambas” e “valentes”. Todos os domingos, lembra mestre Noronha, ele frequentava as rodas de capoeira nos morros da zona da calçada, onde:

So tinha capoeirista bamba de da e tomar porem nosos capoeirista hera da reide de bamba não tinha meido de nada que acontece la nos morro porque nos temos um dilema quando deiceice (descesse) do morro si ajustava conta no duro quem fosse mais capoeirista vencia o outro quem esta dando este depuemento é o mestre Daniel Coutinho Noronha porque fresentei todas esta roda de capoeira deste morros da Bahia eu e meu conjunto (NORONHA, 1993, p. 25).

Ao longo do manuscritos, encontram-se algumas explicações sobre o significado que o mestre atribuía ao “ser mais capoeirista”, afirmando que todos os aprendizes devem obedecer às palavras do mestre e devem, necessariamente, aprender o jogo para defesa pessoal, isto é, não bater, mas “saber entrar e sair no barulho porque o barulho tem muitas oportunaidade para não li prejudical” ou ainda, os capoeiristas da Bahia “tem muita eficiencia de inteligencia porque sabe entrar nun barulho si for conviniente a elle si não for elle deziste aqueile que é inteligente não briga fica para outro encontro porque vai si vingar a leia do capoeirista é trasueira poricio” (NORONHA, 1993, p. 26-27). Nem toda hora é a certa para contra atacar; desistir faz parte da inteligência do capoeirista, que sempre tem outra ocasião: “porque quem apanha nunca cisquece e quem dá não si lembra, esta é a malicia do capoeirista que corre para não morrer e matar, são este o fundamento do capoeirista que conhece a sua proficção de mandingeiro” (NORONHA, 1993, p. 18). Ainda: “O bom capoeirista espera, o ambicioso agita-se e precipitase, o famoso o povo lhe diz” (PASTINHA, 1960, 93b).

A inteligência é reivindicada como uma estratégia mais eficiente do que a violência e, através da educação, a capoeira leva à possibilidade de inserção social. “Este esporte que é barulho para aquele que sabe brigar com sua sabedoria que aprendeu com ceus velho mestre do passado que voces não dão valor” (NORONHA, 1993, p. 47). A sabedoria da capoeira está guardada nos fundamentos transmitidos pelos antigos mestres africanos que sabiam viver entre conflitos e negociações. “Em cada freguizia um africano com uma responsabilidade de ensinar, para fazer dela sua arma contra o seu perseguidor” (PASTINHA, 1960, p. 13b).

Mestre Pastinha (1960, 7b), pensando na capoeira como num elemento de integração social, faz um apelo aos capoeiristas: “um apelo para que procedamos correto e decentemente os aspectos de nossa vida na sociedade; um apelo que sendo atendido estamos sujeito a obter justa vantagem em qualquer circunstancia”. Ou ainda, afirma mestre Noronha (1993, p.38):

O jogador de capoeira não é valente nen deve ser porque o capoeirista ten muito recusco para brigar ter muita carma o capoeirita deve cer muito educado para cer apresentado nos alto meios social ci foi valente deixe esta vida que já si passou de lado valentia devemos adiciri (adquirir) lastro de amizade é o que devemos fazer.

Estes apelos e lições são estimulados por uma preocupação que é comum aos dois mestres: o desconhecimento dos novos capoeiristas em relação aos princípios da capoeira angola, que visam compreender a luta como arte. “Infelizmente grande parte dos nossos capoeirista tem conhecimento muito incompleto das regras da capoeira, pois é o controle do jogo que protege aqueles que o praticam para que não discambe [no] exesso do vale tudo” (PASTINHA, 1960, p. 8a-8b). O ritmo, a música, o canto são de suma importância no aprendizado e no controle do jogo:

a capoeira vem amofinando-se quando no passado ela era violenta, muitos mestres, e outros nos chamavam atensão, quando não estava no ritmo, esplicava com decencia, e davanos educação dentro do esporte da capoeira, esta é arazão que todos que vieram do passado tem jogo de corpo e ritmo. Os mestres rezerva segredos, mais não nega a esplicação. Você deve cantar com inredo improvisado, e é isto justamente que eu venho imprimindo no Ctro. desde 1941 (PASTINHA, 1960, p. 9a).

Ao mesmo tempo, os mestres não distanciam a capoeira da sua prática e ação, de seu envolvimento com a realidade cotidiana, e revelam que o berimbau não só é o instrumento que dirige a roda, mas também na hora do barulho, transforma-se em arma de defesa: “mas não são todos capoeiristas que sabe deste difinição que o birinbão e uma arma a verga – é um caceite para dfender e dar a vaquetta é para fural e si defender do inimigo esta indtrução é dos v elhos mestres que sabe entral e sair de um barulho” (NORONHA, 1993, p. 29). “Para que serve o berimbau? Não é só para indicar o jogo. E, porque o birinbau na hora H. é pirigouso? É pirigoiso, nas, mãos de quem sabe manejar o birimbau, ou coisa semelhante” (PASTINHA, 1960, p. 21b).

Na leituras dos manuscritos também transparece a necessidade de afirmação e de registrar as próprias ideias sobre a capoeira, além da vontade de exercer o direito de expressão, deixando, por meio da escrita, de ser apenas “objeto de pesquisa” e se confrontando ativamente com a narrativa oficial. Ambos os mestres se dirigem pessoalmente a pesquisadores, acadêmicos e outras autoridades, desenvolvendo com eles verdadeiros diálogos, elaborando perguntas e respostas que possivelmente lhes

foram feitas ao longo de anos de entrevistas e pesquisas. Eles se queixam do aumento de pessoas não preparadas, de capoeiristas que se dizem mestres depois de poucos meses de treino, que fazem declarações equivocadas em nome da capoeira. “Eu nada aceito, que me venha destruir a teorias arquitetadas, é dever destruir os falsos principios que não constituíram ensinamento” (PASTINHA, 1960, p. 69a). Ficam descontentes com estes mestres que são convidados a participar de congressos em diversas capitais do país para revelar os fundamentos da capoeira, sem ter nada de importante e sério para falar.

Snr professor da Univercidade brasileira a capoeira angola é um esporte di grande utilidade no exercito marinha ginasios e outras corporação é um espoere de alta adimição para os vizitante do mundo inteiro si todos capoeirista subece o valor que ela tem snr professor da universidade brasileira a capoeira é educada e violeta e tracueira é de barulho para horas inesperave de uma agreção snr professor o bom capoeirista não anda jincando anda no seu paso normal em ação de uma demonstração nua academia ele tem que apresentar junga de corpo para sua demonstração [...] Snr presidente da Federação Brasileira de Esporte a Bahia tem cido vizitado por muito professor decademia do Rio S Paulo e outros estado do Brasil para adiqir o fundamento da C Angola porem quem pode dar este fundamento são grande mestre da Bahia Noronha, Pastinha e Livinio que é nosos precilegio e erancia nosa na Bahia que noso velho mest nos deu este fundamento é noso codico da vida miseravel da aquela época quem aprendeu na aquela época aprendeu os professor de hoje não sabe nada para difinir este esporte que é a mão de todo esporte do mundo (NORONHA, 1993, p. 56-57).

Enquanto os pesquisadores, indivíduos socialmente bem colocados, pesquisam a autenticidade da capoeira, os mestres, indivíduos subalternos na estrutura social, apelando à autenticidade procurarm um envolvimento mais profundo numa verdade que, mesmo sendo fictícia, lhes possibilita experimentar certa legitimação, baseada num conceito diferente de “autenticidade”. Por sustentar as teorias dos pesquisadores por meio de suas práticas culturais, podem finalmente “passar por senhores”, suas vozes se tornam dignas de serem entrevistadas.

Porém, nem todo fundamento pode ser revelado, já que, dizem eles, a capoeira tem segredos que os velhos mestres não revelam para qualquer um. A questão dos “segredos” foi por muito tempo tratada somente de uma perspectiva folclórica, reforçando a dimensão de mistério e mito, sobre a qual se transmite a capoeira. Mas, tais afirmações podem ser entendidas como mais uma tentativa de expressão da identidade e do discurso de resistência. Quem revelaria, por exemplo, para o próprio dominador, as artimanhas que engendra para escapar à sua tirania? Alguns segredos são aos poucos revelados e, quando isto acontece, é porque não é mais preciso guardá-los.

Os diálogos com os intelectuais e as autoridades mostram o descontentamento com a história que estava sendo oficialmente criada, com a ausência de representação e

de identificação, bem como a crítica àqueles segmentos sociais que viam a capoeira somente como esporte ou entretenimento, em detrimento do amor e da preocupação com sua dimensão artística: “Vamos deixar este negocio de fazer demonstração isto não é capoeira o publico não quer ver mais isto todos os dia os turista quer ver golpe de grande admiracão que saia imprecionado com um mestre competente que saiba dizvover o fundamento da capoeira angola” (NORONHA, 1993, p. 63).

Nas palavras dos mestres, a capoeira angola é defesa pessoal, arte, alta tradição, amor, malícia, maldade, perversidade, amizade. Junto com o samba e ao batuque serve para alegrar os turistas, mas é também uma forma de educação, esporte, inteligência, luta, patrimônio sagrado, ciência, uma causa, um ideal, fé...

é a pratica desta siencia, meus camaradas, vos mesmo não sabes o que tens em se, se é seu, a natureza ti deu, procure aperfeisoa-lo, confiém em se, ame o seu esporte, e não aoogoisl [ao egoista], e verifique a verdade, é uma luta infinita, em resumo, a difinição geral e abstrata que caracteriza cada existencia, e cada ser. (PASTINHA, 1960, 6b).

Pastinha parece não fechar seu discurso, não define a capoeira e, prosseguindo com sua lógica, anima os capoeiristas do futuro a se dedicar à capoeira para poder vivenciar e compreender as suas palavras. Ao ler reflexões como essa, “a pratica da capoeira é a definição geral e abstrata que caracteriza cada existência e cada ser”, nota-se a profundidade dos ensinamentos e dos saberes transmitidos pela capoeira, que estes mestres defendem com força e orgulho.

Os trechos apresentados, longe de satisfazer a complexidade dos discursos contidos nos manuscritos e das relações, muitas vezes esquecidas, que eles mantêm com seus respectivos tempos, enfocam a participação ativa dos mestres na criação de um contraponto às narrativas oficiais da capoeira.

3. GCAP: “A HISTÓRIA DO QUE FIZ SO EU SEI SER CONTADOR”

Assim, os antigos mestres, num ato rebelde, característico dos oprimidos com desejo de transformações, fizeram do canto a letra e do corpo a caneta.
Mestre Moraes

Antes de iniciar o trabalho de definição do campo, me parece ainda oportuno escrever um pequeno relato que ilustre alguns episódios do passado do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, que a partir de agora, passo a denominar GCAP. Apesar de escrever um relato baseado em grande parte nas histórias orais de Pedro Moraes Trindade, o mestre do grupo, não pretendo escrever sua biografia. Essa tarefa, como sugere o título desse capítulo, criado a partir da citação de um verso de uma ladainha de sua autoria, não cabe neste breve relato:

A iúna é mandingueira
Quando está no bebedor
O café só se separa
Quando sai do coador
A história do que fiz
Só eu sei ser contador
Cuidado mulher solteira
Com a língua do falador¹

Não pretendo escrever a história do GCAP, grupo que, ao longo dos anos foi formado por diversas pessoas, muitas das quais não conheci pessoalmente, cujas interpretações podem ser diversas e em constante transformação. O objetivo dessa narrativa, tampouco é reconstruir a história de uma tradição cultural, definindo sua transmissão no tempo ou identificar em cada época seus atores e fatores mas, oferecer um guia para a interpretação desse trabalho etnográfico e explicar com maior clareza a construção desse campo de estudo. Ouvir um pouco da história de mestre Moraes, que é o único membro que vivenciou todas as etapas históricas do grupo, é uma estratégia para entender o projeto do GCAP, atrelado ao pensamento filosófico e político, que começou a ser amplamente divulgado graças ao trabalho de interpretação e tradução empreendido pelos mestres Pastinha e Noronha, portavozes de uma peculiar maneira de entender a capoeira².

¹ Faixa 4, *A iúna é mandingueira*, Ano I – N. 11.

² Sobre esse ponto ver o primeiro capítulo.

Nessa narrativa realço como alguns acontecimentos e eventos do passado podem ser considerados chaves de leitura, ou ocasiões de releituras, para alguns ensinamentos transmitidos por mestre Moraes ao grupo, assim como a trajetória de um mestre de capoeira que tem se afirmado também como artista e pesquisador. Sem esquecer que a produção literária ou musical de uma performance cultural ou de um produto musical, como afirma o etnomusicólogo Alan P. Merriam (1983, p. 43), deve ser inevitavelmente compreendida juntamente ao comportamento do artista.

3.1. “SÓ SE FOR QUANDO O DIA CLAREOU³”

O projeto de preservação da capoeira angola do GCAP está intimamente ligado à experiência do mestre Moraes, que nasceu em 1950, na localidade Praia Grande, situada na Ilha de Maré, na Bahia de Todos os Santos. Por ser terra quilombola, a ligação entre a ilha e a capoeira era muito forte, ali nasceram outros notórios mestres de capoeira, entre os quais Totonho Maré e Waldemar da Paixão. A esta terra são dedicados diversos corridos de capoeira que a tornaram um lugar de referência, ou melhor seria dizer, um lugar mítico para os novos capoeiristas. A memória de Maré é muito rica no imaginário baiano, ela é lembrada desde 1600 no célebre poema do poeta português Botelho de Oliveira (REGO, 1968, p. 247) que com grande lirismo a cita por sua alegria, abundância e riqueza ao ponto de ter “quase tudo quanto o Brasil todo, que de todo o Brasil é breve apodo”. Sem falar do o famoso samba de Walmir Lima “Eu vim de Ilha de Maré Minha Senhora...”.

Ainda menino, mestre Moraes se transferiu com a família para morar na cidade de Salvador, no atual bairro popular da Massaranduba, sem perder, por isso, a ligação com a ilha, onde alguns dos seus familiares continuam morando. A Massaranduba é um dos bairros da Península de Itapagipe, foi erguida sobre palafitas, conectadas por pontes de corda e madeira. Segundo relata Milton Santos (2001, p. 53-54), a península representava uma das faces da desigualdade social de Salvador:

Essa composição social da população vai se refletir diretamente sobre a organização do espaço urbano. Os banqueiros, os grandes exportadores e importadores, as pessoas enriquecidas pelo comércio ou pela indústria, os agricultores mais abastados, os especuladores imobiliários fazem construir palacetes ou belos e luxuosos imóveis. Em 1958, somente a Prefeitura conta com 8 mil de apartamentos nos bairros ricos da Graça e da Barra, ou ocupam a fachada marítima com construções modernas em estilo funcional. Os marginais aproveitam os espaços vazios sem mesmo indagar quem é o proprietário e aí constroem verdadeiros bidonvilles, bairros inumanos onde vivem seja como for; esses bairros são chamados invasões; o mais impressionante de todos é aquele construído sobre os manguezais

³ Verso de Paulinho da Viola em “Eu canto samba”.

aterrados com lixo, na península de Itapagipe.

Entre os anos de 40 e 60 a Península teve um enorme crescimento, sendo ocupada por muitos emigrantes de diversas partes da Bahia e do Nordeste, em busca de trabalho na Capital. Ainda, segundo, Milton Santos (2001, p. 62) a chegada dessas milhares de novos emigrantes “provocou a extensão das superfícies construídas, como soluções heróicas”, habitações construídas para abrigar pessoas pobres. Essas casas, lembra mestre Moraes eram construídas sobre estacas formando as palafitas cujo acesso acontecia através de passarelas estreitas, até que entre os anos 70 e 80, foram completadas as obras de aterro, realizadas com entulho e lixo da cidade⁴.

Por conta das passarelas, lembra ainda o mestre, os moradores do bairro desenvolviam um maior equilíbrio e, de certa maneira, era ali que se aprendia a capoeira. Não estou me referindo aos golpes de capoeira, ou ao jogo, mas a uma maneira de pensar, que pode ser metaforizada pelo balanço das passarelas entre as palafitas. Naquela área, moravam vários capoeiristas e eram realizadas rodas, onde Moraes ao longo de sua juventude, viu e conheceu diversos mestres que não são hoje reconhecidos. Entre eles, Tonho de Hilda, seu vizinho que encarnava os aspetos violentos e desordeiros da capoeira. Naquela época Tonho de Hilda podia ser visto como um baderneiro, mas, segundo Moraes, seu estilo de vida representava a reação do povo frente as injusticias sociais da época.

Foi um vizinho que me encaminhou de alguma forma pra capoeira, eu costumo, inclusive dizer que a capoeira como o mestre João Grande disse, tem dois lados, o positivo e o negativo, depende do adversário. Eu diria que o lado negativo eu aprendi com esse Tonho de Hilda, porque ele não estava preocupado em fazer só o positivo na capoeira. [...] estava sempre a postos pra fazer algo que contrariasse a lei. Agora, jogava muita capoeira, muita!⁵

A primeira vez que mestre Moraes viu a capoeira angola do mestre Pastinha foi aos oito anos de idade quando com um vizinho foi visitar o Centro Esportivo de Capoeira Angola - CECA, no Pelourinho. Assim, ainda menino, além de conhecer os capoeiristas do bairro, começou a frequentar a CECA de mestre Pastinha, onde foi treinado pelos mestres João Pequeno e João Grande, que, naquela época, eram responsáveis pelas aulas.⁶ Segundo Moraes ele aprendeu capoeira tendo como referência

⁴ A historiadora Maria Helena Ochi Flexor (2011, p. 15) relata que as primeiras ocupações da península Itapagipana foram realizadas entre os anos de 40 e 50. “A partir daí, o braço de mar ali existente foi sendo ocupado por casas construídas sobre estacas, formando as palafitas, alcançadas por passarelas estreitas, até que se completasse o aterro, feito com lixo e outros materiais. Rapidamente, o mangue, na Enseada dos Tainheiros, e o mar foram ocupados formando o bairro dos Alagados”.

⁵ Entrevista mestre Moraes em 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

⁶ Mestre João Pequeno e Mestre João Grande são os dois mais célebres alunos de mestre Pastinha chamados por ele os dois Joãos, Cobra Mansa e Gavião.

tanto a CECA, quanto, num momento anterior, alguns mestres orgânicos do seu bairro, entre os quais Tonho de Hilda que lhe ensinou a construir berimbaus de lata e com cabo de vassoura: “A gente tinha paredes cheias de berimbaus, todos de lata”, lembrou Moraes⁷.

A oportunidade que eu tive de estar em contato com um dos símbolos da capoeira, que é o berimbau, me levou auto-didaticamente a aprender a tocar o berimbau. Isso facilitou a minha aceitação na academia do mestre Pastinha, porque apesar da idade eu já tinha este contato⁸.

Nesta época, anos sessenta, a CECA estava no auge de sua expressão, que culminaria em 1968 com a viagem para o 1º Festival de Arte Negra de Dakar, em Senegal, onde mestre Pastinha foi convidado a apresentar a capoeira angola. Ele, que já era cego, participou do Festival junto alguns seus alunos, registrando o evento numa ladainha, gravada em seu LP de 1969⁹.

Cidade de Assunção
capital do Itamaraty
é engano das nações
das sepulturas do Brasil
Pastinha já foi a África
pra mostrar a capoeira do Brasil¹⁰



CAPOEIRA NO FESTIVAL DE ARTE NEGRA — A Bahia será representada no Festival de Arte Negra que se realiza em Dakar (África) por um grupo de capoeiristas, dos mais famosos, escolhidos a dedo pelo Mestre Pastinha. Os capoeiristas que aparece na foto são os seguintes: Mestre Pastinha, Helder Pereira (Sataox), Mestre Gato, Gibão (Formado), Camafu de Ochose e João Grande. O Mestre Pastinha fará uma série de demonstrações. Seus alunos e, hoje também instrutores de capoeira de Angola da Bahia, se apresentarão para a platéia internacional que estará presente ao Festival, promovido pelo Festival de Arte Negra de Senegal, Sr. Leopoldo F. de S. em colaboração com o Brasil. O Alôde como outro ator, o capoeirista Camafu de Ochose levará uma gravação de afro-brasileiro, com acompanhamentos de berimbau e atabaques, inserido oficialmente pelo Itamaraty e pelo Centro de Estudos Afro-orientais, como autêntica música africana do Brasil, onde a Bahia tem destaque e influência com maior intensidade. A delegação da Bahia antes de embarcar esteve na redação de A TARDE, oportunidade em que afirmamos que graças ao Diretor Valdir Freitas de Oliveira, do Centro de Estudos Afro-orientais, onde se diplomaram, conseguiu a oportunidade para mostrar o que a Bahia tem no estrangeiro.

Artigo 1: A Tarde, Salvador, 19 abr. 1966. Fonte: www.ceao.phl.ufba.br/ph18/popups/1966-04-19_1.pdf

⁷ Entrevista mestre Moraes em 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

⁸ Entrevista feita por Daniel Duarte pelo projeto Capoeira Viva disponível em <<http://www.abeiramar.tv/video/1449/palavra-de-mestre-parte-4-mestre-mestre-moraes>>, acesso 02 abr. 2012.

⁹ Mestre Pastinha e Sua Academia – Capoeira Angola. R 765.097 L, Vinyl, LP, Brazil: Philips, 1969. Mais reflexões sobre a importância desse evento para a capoeira angola podem ser lida no capítulo 5.

¹⁰ Os últimos versos dessa ladainha se tornaram famosos com a música de Caetano Veloso intitulada *Triste Baía*.

Em 1968, com 18 anos, Moraes foi servir a Marinha, como integrante do Corpo de Fuzileiros Navais e, fardado, ia participar das rodas que aconteciam no Pelourinho. Não era o único fardado, Maurício Lemos de Carvalho, mestre Vermelho de Pastinha, era oficial do exército e outro senhor era oficial da Polícia Militar. Em serviço, Moraes também trabalhava no Pelourinho participando de uma patrulha de policiamento, que rodava pelas ruas do centro histórico, atuando uma portaria da Marinha que proibia aos militares entrar nas zonas de meretrício e delinquência da cidade. Segundo me contou mestre Moraes, nesse contexto, graças à postura séria do mestre Pastinha, a CECA se destacava como um lugar diferente, um ponto de reeducação política.

Logo no início dos anos de 1970, aos 20 anos de idade, Moraes foi transferido para o Rio de Janeiro. Já capoeirista, Moraes começou a ministrar aulas em diversos lugares, entre os quais a Casa do Marinheiro, na Avenida Brasil, onde também ensinava o capoeirista, sargento da marinha, Wilson Sereno. Em diversas ocasiões ouvi comentários de que o ensino da capoeira do mestre Moraes é influenciado por sua experiência militar, devido à cobrança, seriedade e postura que ele assume durante os treinos. Mas, contrariamente a essa opinião, apesar de carregar consigo diversos anos de treinamento militar, Moraes não se conformou a essa realidade. Realizar uma carreira militar era uma vida que muitas pessoas, especialmente de classe baixa, empreenderam. Essa experiência poderia ser uma escolha pessoal, uma ocasião de trabalho, ou uma coerção, no caso de jovens que eram recrutados com o uso da força, lembra Moraes. Curiosamente mestre Pastinha teve uma história parecida, também serviu a Marinha do Brasil, entre os anos de 1902 e 1910, quando, depois de oito anos de trabalho pediu baixa do serviço, como testemunha durante uma entrevista em 1975.¹¹

Nos anos 70, o Brasil era governado pela ditadura militar. Abandonar o serviço militar era considerado um crime grave e os dissidentes corriam o risco de serem considerados “inimigos do regime” e, se capturados, de serem submetidos a tortura e exílio, práticas adotadas durante a época. Nesse panorama, após pouco tempo de estadia no Rio de Janeiro, Moraes, juntamente com um grupo de colegas deserta dos Fuzileiros Navais. Após um tempo, foi capturado pelos militares, levado de volta ao Rio de Janeiro e encarcerado durante um ano e meio no Presídio da Marinha, na Ilha das Cobras.

Durante o processo, Moraes conseguiu cumprir parte da pena em liberdade condicional. Neste período, teve oportunidade de acompanhar como militar e

¹¹ FALCON, 1975, p. 17-19.

apresentando-se como capoeirista, Dona Ivone Lara e o Império Serrano em uma viagem cultural para Paris. Esta oportunidade que teve de se exhibir como capoeirista e sua escolha de regressar ao Brasil, onde ainda estava em curso seu processo, foram alguns dos argumentos utilizados em sua defesa. Apresentado, assim, como uma pessoa “fiel” ao país, Moraes foi absolvido, mas proibido de continuar a exercer a profissão militar. Foi a capoeira que lhe ofereceu um caminho para obter sua absolução, lembra o mestre.



Artigo 2: A Notícia, Rio de Janeiro 02 fev.1974. Fonte: memoria.bn.br

Concluída essa fase, Moraes decidiu investir maior parte do seu tempo na capoeira angola e a procurar meios de se prover. Segundo seu relato, no Rio não existia a capoeira que tinha conhecido e praticado em Salvador. Lembra que “precisava continuar a prática da capoeira angola, porque eu me sentia des-territorializado, e sem a capoeira angola eu me senti em um processo de perda de identidade”¹². O ensino da capoeira se tornou uma necessidade, reforçada pelo fato de ter desertado da Marinha. Moraes começou assim a dar aulas de capoeira em diversos lugares. No final de 1973, criou o grupo Modaruê, que tinha sede no espaço da Academia de Capoeira Regional Waldir Sales, em São João de Meriti, no Rio de Janeiro. Na época, o jornal O Dia o entrevista: “Jogar capoeira, para mim, é um ato de fé. Comecei aos 8 anos de idade e tudo o que sei devo, ao grande Mestre Pastinha, um dos mais velhos capoeiristas de Salvador. Aos 13 anos eu já dava aula. Me interessei pelo folclore negro em geral e pesquisei muito” (MONTEIRO, 2 dez.1973, anexo M).

Aos 23 anos, mestre Moraes descreveu a capoeira como “ato de fé” ligando essa visão aquela de mestre Pastinha que em seus manuscritos também havia retratado a capoeira como uma questão de fé: “é minha fé de ofício, capoeirista sou; tive bom

¹² Entrevista mestre Moraes em 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

mestre, tenho provado, só dou valor a este, porque tem tudo que é de bom” (DECÂNIO, 1997, p. 29).



A ginga é a primeira coisa que se aprende e de máxima importância para um capoeirista

Pedro Moraes Trindade aprendeu capoeira com Mestre Pastinha, em Salvador. Pedro tornou-se Mestre Moraes e veio para o Rio ensinar a arte da capoeira aos cariocas.



Artigo 3: MONTEIRO Adriana. As verdades de um capoeiristas. *O Dia*, Rio de Janeiro, 02 dez.1973. Artigo completo em Anexo M. Fonte: memoria.bn.br

No Modaruê, Moraes ensinava para seus alunos diversas manifestações culturais do que Moraes chamava de folclore negro¹³, como o maculelê, a puxada de rede, o samba de roda e o samba duro, bem como noções sobre o candomblê. Ao longo dos anos, seu trabalho artístico centrou-se exclusivamente na capoeira que se tornou um instrumento de pesquisa e transmissão da herança política, educativa, lúdica e da religiosidade das culturas afrodescendentes. Seu compromisso com a capoeira se intensificou nos anos e na vivência na cidade de Rio de Janeiro onde ele abraçou o desafio de mostrar e fazer conhecer a capoeira angola. Segundo Matthias Röhrig Assunção (2005, p. 182), que pesquisa a história da capoeira no Brasil e no exterior:

What distinguished Moraes from many other Bahians in Rio was that he insisted in playing Angola even when confronting other styles, be it the apprentice fighters of Artur Emídio or the fast guys from Senzala. His style struck capoeiristas as fundamentally different from anything they had seen so far¹⁴.

Em diversas ocasiões, Moraes ressalta que para ele, nesta época, era fundamental mostrar a força da capoeira angola frente à regional que estava na moda e que, em seu entender, ridiculizava a angola, descrevendo-a como uma modalidade de capoeira lenta, fraca e não eficaz. Assim, jogar capoeira angola se tornou um caminho para defender a sua cultura, por seus aspectos filosóficos, marciais, lúdicos e religiosos. A divulgação

¹³ Neste caso a palavra folclore é adotada com uma conotação positiva, ainda sem reflexão crítica, que o mestre desenvolveu ao longo de sua vida. O termo folclore expressa aqui aquele conjunto de artes que eram consideradas típicas da população afro-baiana.

¹⁴ “O que diferenciou Moraes de muitos outros baianos no Rio foi que ele insistiu em jogar Angola mesmo quando em confrontação com outros estilos, sendo eles os lutadores aprendizes de Artur Emídio ou os meninos rápidos da Senzala. Seu estilo choca os capoeiristas como sendo fundamentalmente diferente do qualquer outra coisa que eles já tinham visto” (*trad. minha*).

do Encontro da Memória da Capoeira Angola do Rio de Janeiro, realizado em Rio de Janeiro em outubro de 2011, ressalta que este movimento de divulgação da capoeira angola foi iniciado por Moraes não somente na cidade do Rio mas também na Grande Rio, em particular nos municípios da Baixada Fluminense como Duque de Caxias e Nova Iguaçu¹⁵.

Outro aspecto que o mestre destaca é a questão da luta entre classe que a distinção entre a capoeira angola e regional viveu nestes anos. Na sociedade carioca dos anos 70, a prática da capoeira, pode ser desde o ponto de vista do embate entre diversas tribos urbanas. O sociólogo e filósofo francês Michel Maffessoli (1998) entende as tribos urbanas como a coesão entre indivíduos que compartilham os mesmos valores em um ambiente determinado. O que mantém esses indivíduos juntos, segundo Maffessoli, é uma ética compartilhada, fundada no sentir comum (estética), que espera ou almeja criar ideais alternativos àqueles propostos pelas elites dominantes. As tribos de capoeira, com suas diversas posturas éticas e políticas, se manifestavam nas rodas, também através de uma confrontação violenta. As rodas tinham uma forte identidade ligada ao território, ao bairro, em que aconteciam, ressaltando a importância que a proveniência social tinha nesse embate. Às vezes, participar representava um desafio, derrubar durante uma roda um integrante de outra modalidade de capoeira, por exemplo, significava afirmar a seu próprio posicionamento. Houve ocasiões, lembra Moraes, em que os paus dos berimbaus foram utilizados para a defesa pessoal e outras em que foi preciso treinar com as portas fechadas para evitar provocações ou agressões. Essas situações, já relatadas para os mestres mais antigos, mostram duas faces complementares da capoeira: o jogar com e o jogar contra.

Em 1989, Moraes explica esta situação quando entrevistado pelo *Jornal da Bahia*:

Embora não parece para quem está de fora, a disputa entre os estilos Angola, Regional, Contemporânea, e outras formas de capoeira misturadas com boxe tailandês, caratê, judô, etc, transformaram verdadeiros e falsos capoeiristas em inimigos mortais. Na elevada temperatura das rodas de capoeira, ou na escaramuças não declaradas, poucos capoeiristas questionam: quem sou eu, quem é você, quem, de fato, são os nossos inimigos?¹⁶

¹⁵ “A partir da década de 1970, com a chegada no Rio de Janeiro de Pedro Moraes Trindade, mestre baiano que viera de Salvador, a capoeira angola encontrou grande difusão não apenas na cidade, mas também no Grande Rio, em particular nos municípios da Baixada Fluminense como Duque de Caxias e Nova Iguaçu. Esse movimento culminou na criação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) e na formação de importantes mestres que se tornaram referências internacionais da arte”. Disponível em <blog.angolangolo.com/paginas/memoria>, consultado em 08 abr. 2017.

¹⁶ CARVALHO DE Jailton. Mestre quer capoeira sem folclore. *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 jun. 1989. Artigo completo em Anexo N.

Se a emergência¹⁷ do Centro Esportivo de Capoeira Angola - CECA coordenado por mestre Pastinha¹⁸, encontrou sua origem na necessidade de tirar a capoeira do exclusivo imaginário da ilegalidade, da desordem e de afirmar a origem africana da capoeira, chamando-a de “Angola”, mestre Moraes funda em 1980, no Rio de Janeiro, o GCAP - Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, homenageando e afirmando sua referência e sua identidade com o projeto político da CECA, que era localizada no Pelourinho. Jogar e ensinar era um meio para divulgar essa capoeira:

Capoeira angola com um discurso filosófico e político eu não encontrei lá [no Rio de Janeiro]. Na realidade, eu não formei esse discurso no Rio de Janeiro. A única coisa que eu fazia era a capoeira que aprendi na Academia de mestre Pastinha, mas sem esse discurso, sem essa verbalização. Isso começou a acontecer a partir do momento em que eu voltei para Salvador. Mesmo assim, naquela época, não deixei que alterassem a capoeira que eu acreditava e que eu acredito (Moraes em CASTRO, 2006, p. 2015).

A capoeira que Moraes tinha aprendido na CECA possuía um discurso filosófico e político que não era transmitido verbalmente, mas através do próprio jogo e das relações que ali eram tecidas. Os primeiros textos escritos sobre capoeira, que apresentei no capítulo anterior, foram tentativas de traduzir para o público geral alguns significados que, segundo os mestres da época, estavam se perdendo. Adotar a escrita, apesar das dificuldades em ter acesso ao conhecimento formal, se mostrou um recurso fundamental para abrir um espaço de diálogo com pesquisadores interessados, alertando os novos capoeiristas para a importância desse recurso.

Nos anos em que Moraes morou no Rio de Janeiro, o Centro Esportivo de Capoeira Angola perdeu o local no Pelourinho e, sem espaço, entrou numa época de decadência. Mestre Pastinha, que, na época, estava doente, lamentou em diversos meios de comunicação a falta de indenização por parte do Estado, que lhe tinha subtraído o local com a promessa não cumprida de devolvê-lo após a reforma. Como relatado nos jornais da época, o desejo do mestre era de obter novamente um espaço para a capoeira. “Doloroso fim”, afirma ele, para “um velho que já criou uma imagem positiva do folclore baiano. Na mocidade fui jornalista, engraxate, alfaiate e ajudante de pedreiro. Hoje estou abandonado” declara o mestre (MESTRE [...], *Tribuna da Bahia*, p. 5, 16 jan. 1975, ver artigo 5, página 101¹⁹).

¹⁷ *Entstehung* = emergência ou ponto de surgimento é “a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. [...] Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se auto-glorificar por ela; ela sempre se produz no interstício” (FOUCAULT, 1979, p. 24).

¹⁸ Sobre o Centro Esportivo de Capoeira Angola - CECA ver primeiro capítulo.

¹⁹ Pesquisei os jornais de Salvador *Tribuna da Bahia*, *A Tarde* e *Correio da Bahia* entre os anos de 1980 e 1999. Este trabalho iniciou como pesquisa coletiva de alguns alunos do GCAP no acervo do jornal *Tribuna da Bahia*, e que ampliei para o jornal *A Tarde e Correio da Bahia*.

MESTRE PASTINHA GANHA PENSÃO. E A ACADEMIA?

A Câmara Municipal aprovou projeto concedendo pensão de três salários-mínimos ao mestre Pastinha. Sobre a novidade, "agradecendo aos homens de boa vontade desta terra", o velho Pastinha diz que "isso é melhor que nada", mas não pode garantir a sua subsistência, vindo somente diminuir as dificuldades atuais. Duas famílias, 16 pessoas e três filhas, dependem dos rendimentos de Pastinha.

Mestre Pastinha recebia apenas Cr\$ 300 mensais, autorizados na época em que o atual governador Antônio Carlos era prefeito de Salvador. Essa pensão foi conseguida por um pedido pessoal de Pastinha e, empossado, o prefeito Clériston Andrade resolveu aumentá-la para Cr\$ 500. Com o aumento do custo de vida, o dinheiro "ficou curto e não chega nem mais para as despesas", esclarece Pastinha.

O velho capoeirista diz que consegue sobreviver à custa de amigos que o ajudam nas suas despesas. Entre eles, cita alguns como Jorge Amado, Wilson Lins e Mário Cravo. Mas explica que não faz uso desse recurso sistematicamente. "E, ultimamente", concluiu, "as dificuldades aumentaram muito mais porque a cegueira e o reumatismo, mais recente, me impedem de sair e visitar os que me ajudam. Mas não vou morrer de fome".

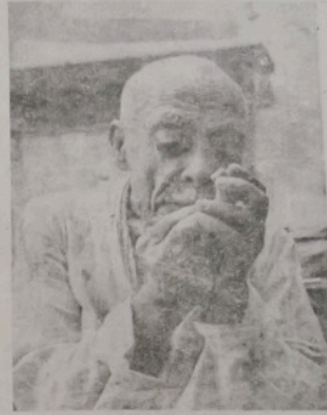
PASTINHA E O PATRIMÔNIO

Reumático, completamente cego, mestre Pastinha é hoje um homem amargurado pelas injustiças de que tem sido vítima, conforme explica. Tinha sua academia de capoeira no Pelourinho e o local foi vendido, não havendo quem se preocupasse em lhe dar indenização, apesar de esse direito ter sido estendido aos outros inquilinos. Mestre Pastinha, indignado, culpa a direção do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia que o deixou sem os rendimentos que a academia proporcionava, sua única maneira de ganhar a vida.

Evitando mencionar nominalmente os que prejudicaram sua vida, Pastinha não esconde seus ressentimentos. Chamado a desocupar o prédio, juntou móveis e utensílios num único lugar e a mudança foi providenciada na sua ausência, não tendo nada sido devolvido até hoje, assegura.

Mestre Pastinha conta que procurou a direção do Patrimônio, no Pelourinho, na época, tendo sido muito mal recebido e acrescenta: "Só porque sou um capoeirista me tratam assim". A conclusão foi o desaparecimento de todos os seus móveis, sem haver quem pudesse assumir responsabilidade. E suas lamentações são mais vigorosas porque a cegueira já havia começado, impedindo que tomasse uma posição, porque, como diz, "se estivesse bom, não faziam isso, porque eu sei como tomar as minhas coisas".

Pastinha já não consegue mais riscar um fósforo para acender o seu cigarro. Ainda deseja recuperar a academia de capoeira, para evitar que mais tarde chegue a pedir esmolas e que as pessoas digam "vá trabalhar". Ele esclarece que isso é doloroso para um velho que já criou uma imagem positiva do folclore baiano. Na mocidade



de fui jornaleiro, engraxate, alfaiate e ajudante de pedreiro. Hoje estou abandonado".

PASTINHA E O PELOURINHO

O velho capoeirista enche os olhos de lágrimas quando algum amigo lhe fala do Pelourinho recuperado. Sente vergonha de não poder participar da festa que fazem no lugar onde viveu, entre glórias, segundo suas palavras. Quanto a isso, ainda diz que o Patrimônio não se lembrou dele. E desabafa: "Eu sou Vicente Ferreira Pastinha, cidadão baiano. Eu tenho arte e profissão".

Muito mal acomodado numa casa de fundos de um prédio do Pelourinho, Pastinha só tem um desejo: a sua academia de capoeira de volta. Demonstra gratidão pela pensão que o poder público acabou de estabelecer para ele. Não pensa em sair do Pelourinho, onde velhos amigos o visitam, amenizando as angústias da sua velhice. "Foi a idade avançada que me afastou do mundo".

Suas queixas estendem-se também à antiga Sutura, onde, afirma, certa vez lhe foi apresentado um documento para que assinasse, declarando-se afastado da capoeira. E no Patrimônio foi aconselhado a abandonar a sua arte, acusado de fazer publicidade em proveito próprio, em troca da promessa de "uma coisa".

Pastinha declara que nunca vai deixar a capoeira, uma arte que cultuou durante muitos anos e que lhe custou a vida, para que, atualmente, uns poucos possam se aposar da glória dos seus esforços. Só quer mesmo que lhe devolvam a oportunidade de ser uma constante nas suas conversas, segundo depoimentos das pessoas mais próximas ao mestre Pastinha.

Artigo 4: Tribuna da Bahia, Salvador, 16 jan. 1975, p. 5.

Gustavo Falcon (1975) realça um fato importante sobre a maneira como os jornalistas trataram essa história.

o drama do Mestre Pastinha passou à imprensa, como notícia mais corriqueira, assunto predileto de todos os jornalistas "inspirados" e opositores de "um progresso desumano". Algumas matérias desses jornalistas colocaram o Mestre em oposição ao Prefeito, ao Governador, etc, etc, porque o Mestre fala mesmo. Prometeu, tem que dar. [...] Resultado: as autoridades que prometiam, se vingaram amarrando as pensões prometidas, não devolvendo a Academia do Mestre, enfim reagindo como era de se esperar (FALCON, 1975, p. 17).

Em 13 de novembro de 1981, Pastinha morre aos 92 anos pobre e famoso. Sua história é importante para a memória da capoeira porque revela as dificuldades que a

cultura popular e seus atores enfrentam na relação diária com o poder. Com o passar dos anos, essa história se tornou uma lição, um motor para a resistência dos capoeiristas de tal importância que, mostrarei um pouco mais adiante, influenciou a criação do atual Forte da Capoeira. A notoriedade de Pastinha tornou pública a condição de pobreza em que ele e outros mestres de capoeira viveram, especialmente durante a velhice. Muitos morreram desconhecidos e outros poucos, famosos, como mestre João Pequeno, falecido em 2011.

Após a morte de mestre Pastinha, seus alunos e outros mestres próximos a ele ficaram sem um lugar de referência, como era a CECA. A capoeira angola volta a ser matéria de jornal em vista da ocupação de um novo espaço destinado a ela, no forte de Santo Antônio Além do Carmo. Depois que a Casa de Detenção tinha sido desinstalada do forte, a Prefeitura de Salvador pensou abrigar no local o Centro de Cultura Popular - CCP, um projeto elaborado desde 1978, que deveria ser administrado pelo IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural. O CCP, de fato, não foi legalmente implementado - denunciou em 1988 um dos representante da comissão de ocupantes do forte - mas surgiu em 1981 depois que o Ipac fez uma pequena reforma, pintando apenas a fachada da fortaleza. “Atraídos pelo espaço amplo há algum tempo desocupado, capoeiristas, artesãos e artistas plásticos resolveram dar início ao propalado projeto da Prefeitura, que nunca saiu do papel” (NÃO [...], *Tribuna da Bahia*, p. 3, 05 set. 1988).

Em homenagem a mestre Pastinha, seu discípulo, mestre João Pequeno, instalou no forte o novo Centro Esportivo de Capoeira Angola, que ganhou o nome de Acadêmia mestre João Pequeno de Pastinha, CECA-AJPP. A inauguração foi um evento importante para os angoleiros que ganharam novamente um ponto de referência. Um dia antes de sua inauguração, o jornal A Tarde publica uma ampla matéria assinada por Reynivaldo Brito e dedicada aos “Grandes Mestres da capoeira”, que fala um pouco da inatividade de muitos mestres naqueles anos. O jornalista retrata os mestres João Pequeno, João Grande, Cobrinha Verde, Canjiquinha, Waldemar e Gato pelas ruas do Pelourinho e conta um pouco de suas histórias. “Existem ainda muitos mestres de capoeira com vários alunos e novas propostas. Mas os reunidos nesta reportagem representam o que

CAPOEIRA

Apresentação em homenagem a Mestre Pastinha

● “Mestre Pastinha”, capoeirista baiano cantado em versos da nossa música popular, além de retratado em romances de Jorge Amado, e que morreu no último dia 13, vai ser homenageado no Rio, com uma missa em ação de graças e, em seguida, com uma roda de capoeira em frente à igreja de São Francisco, na Rua de Alfândega, amanhã, às 11h30m. A iniciativa é do grupo Capoeira Angola Pelourinho, que convida todos os capoeiristas cariocas para a homenagem. Pedro Moraes Trindade, “Mestre Moraes”, fundador do grupo, que exibe um diploma para comprovar que estudou — por mais de 12 anos — com “Mestre Pastinha”, diz que “quem morreu foi “Mestre Pastinha” e não a Capoeira da Angola. Citando os mestres “João Grande e João Pequeno”, como sucessores, na Bahia, de Vicente Pastinha, Pedro Moraes fala da principal diferença entre a capoeira de Angola, e a Regional — esta, segundo ele, a mais praticada no Rio: “A regional adotou golpes marciais e, com isso, transformou a capoeira numa forma de violência, o que não existia na capoeira original africana. Lá, na África, a capoeira era um esporte, uma arte, uma dança”.

Artigo 5: O Globo, Rio de Janeiro, 20 nov. 1981.
Fonte: memoria.bn.br

de mais importante existe na capoeira do Brasil. São velhos mestres donos de grande sabedoria popular adquirida nos becos, ruas e vielas”, escreve Reynivaldo Brito.

Ainda segundo o jornalista, José Gabriel Goes – Gato, 52 anos, ensinava e tinha diversos alunos, já Rafael Alves França - Cobrinha Verde aos 74 anos atuava sem continuidade em um colégio particular com o apoio de um seu aluno e Waldemar da Paixão tinha parado de ensinar.

O mestre Waldemar da Paixão é respeitadíssimo. Nenhum dos grandes mestres de capoeira ousa falar em capoeira na Bahia sem citá-lo. Hoje, é o principal fabricante de bons berimbaus, fabricante de “berimbau que toca”, porque muitos são enfeites de turistas. Sua academia funcionava na estrada da Liberdade e atualmente não quer saber da academia. “Tive muito desgosto com alunos”. Às vezes a gente prepara o aluno e quando está no ponto vêm os donos desses grupos folclóricos e levam os alunos oferecendo dinheiro e roupa. Foi ali que outro mestre o Canjiquinha (Washington Bruno da Silva) interrompeu e disse: “A gente faz força e eles ficam vermelhos” (BRITO, 02 mai. 1982, cad. 2, p. 2, anexo Q).



João Grande, filho de Cobrinha Verde, João Pequeno, Cobrinha Verde, Canjiquinha e Waldemar no Largo do Pelourinho

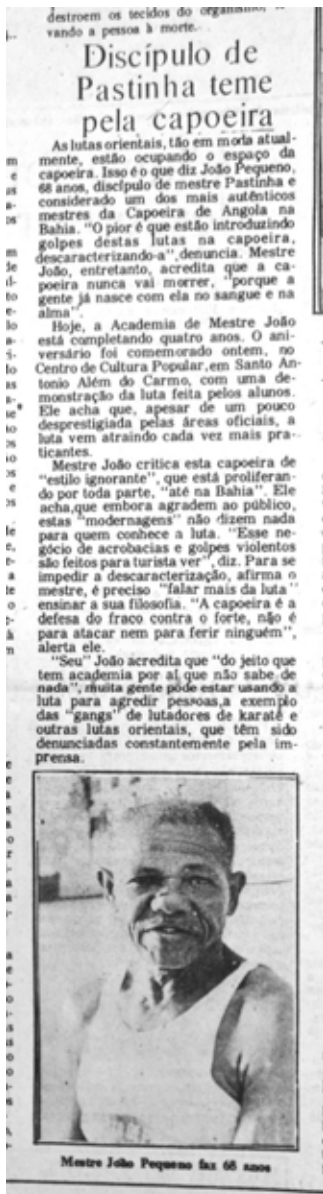
Artigo 6: BRITO Reynivaldo. A Tarde, Salvador, 02 mai. 1982, Anexo Q.

Segundo a reportagem, também os mestres Washington Bruno da Silva – Canjiquinha, que era então funcionário da Prefeitura, João Oliveira dos Santos - João Grande, lavador de carro num posto de gasolina e capoeirista no grupo folclórico da Moenda, dirigido pelo mestre Vermelho de Pastinha, também tinham parado de ensinar capoeira.

A capoeira é tão forte e autêntica que vem resistindo a tentativa de folclorização e mesmo o enfraquecimento que ocorre em algumas academias de capoeira não consegue acabar sua autenticidade. Pelo contrário, seus mestres tradicionais teimam em ensiná-la a seus filhos e amigos mais queridos, cada um dentro de sua ótica defendendo esta luta em suas academias que funcionam em locais de difícil acesso e até mesmo em salas emprestadas por entidades de bairros localizados na periferia de Salvador (BRITO, 02 mai. 1982, p. 2).

Este artigo retrata uma imagem de certa decadência da capoeira angola e conclui fazendo uma pequena referência à diversidade que também existe entre esses mestres que não tinham costume de se juntar assim como retratado pela reportagem. “São

verdadeiros sábios no seu ofício e sempre entre eles existem pequenos senões, os quais tiveram que ser vencidos para que fossem fotografados e entrevistados juntos” (*ibidem*).



Artigo 7: *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 6, 06 mai. 1986.

O jornalista chama a capoeira de autêntica, adjetivo muito utilizado nesta época quando associado às artes tradicionais. Ne faço uma releitura crítica, compreendendo sua adoção, como o indício de uma mudança nos hábitos da capoeira angola, pois junto aos mestres mais antigos estava morrendo uma maneira de entendê-la e de interpretá-la. Seus significados e prática estavam sendo alterados e não eram mais reconhecidos pelos mais antigos. Mestre João Pequeno revela isto num artigo de 1986, por ocasião de um evento que comemora o aniversário de quatro anos de seu grupo, no Forte Santo Antônio. O mestre critica a introdução de golpes marciais das artes orientais na capoeira que a tornam um “estilo ignorante”: “embora agradem o público, estas 'modernagens' não dizem nada para quem conhece a luta. 'Este negócio de acrobacias e golpes violentos são feitos para turista ver', diz. Para se impedir a descaracterização, afirma o mestre, é preciso “falar mais da luta”, ensinar a sua filosofia. “A capoeira é a defesa do fraco contra o forte, não é para atacar nem para ferir ninguém”, alerta ele. “Seu” João acredita que “do jeito que tem academia por aí que não sabe de nada”, muita gente pode estar usando a luta para agredir pessoas, a exemplo das “gangs” de lutadores de karatê e outras lutas orientais, que têm sido denunciadas constantemente pela imprensa.

Estas ideias não são novas, moveram as gerações anteriores de capoeiristas e chegaram até nós nas narrações orais e através dos manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha, que alertavam os mais jovens no sentido de procurar apreender a capoeira. Ao falar em “estilo ignorante”, mais que insultar os outros capoeiristas, mestre João Pequeno parece querer alertar os novos capoeiristas. É preciso dedicar-se com atenção para o aprendizado da capoeira que deve ser

desenvolvido apontando para reflexões mais profundas sobre a movimentação, que envolve significados subjacentes. Mestre João Pequeno não utilizava somente as palavras para transmitir este alerta, mas principalmente os treinos e o jogo nas rodas. Para quem não teve a oportunidade de viver estes momentos, na internet se encontram vídeos que exemplificam esta distância entre linguagens de capoeira.

A inauguração do novo Centro Esportivo de Capoeira Angola – Acadêmia Mestre João Pequeno no Pastinha aconteceu no dia 2 de maio de 1982. O evento foi

noticiado no jornal Tribuna da Bahia como sendo realizado pelo IPAC, em homenagem a mestre Pastinha:

Mestre Pastinha agora é nome de academia de capoeira. A inauguração ocorreu ontem com a presença de novos e velhos capoeiristas e diversos moradores dos bairros de Santo Antônio, Pelourinho e Maciel. Junto a academia foi inaugurado também o Centro de Capoeira de Angola, que tem o objetivo de difundir a capoeira enquanto luta e expressão cultural de uma comunidade (MESTRE [...], p. 3, 3 mai. 1982).



Artigo 8: INAUGURADO o Centro Esportivo de Capoeira. *A Tarde*, Salvador, p. 3, 03 mai.1982

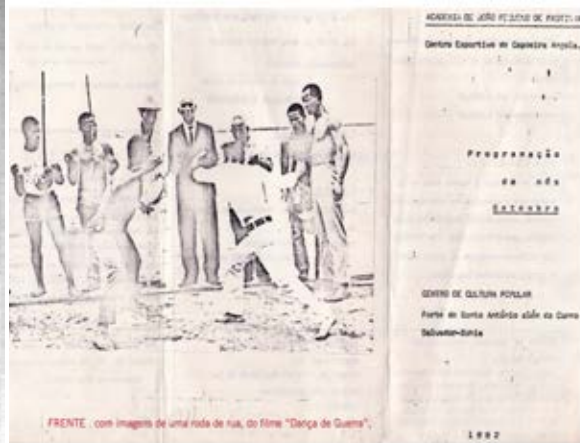


Figura 14: Folder da Programação do mês de Setembro de 1982 produzido pelo CECA, frente, em FONSECA, 2009, p. 137B.

E no jornal *A Tarde*: “o próprio mestre [João Pequeno] juntamente ao mestre José Evangelista, o “Papo Amarelo” lutou a primeira rodada de capoeira, sendo aplaudido pelos presentes” (O ATO [...], 3 mai. 1982). O folder da programação do mês de setembro de 1982 produzido pela Academia João Pequeno de Pastinha mostra um pouco as atividades desenvolvidas no Forte Santo Antônio. Além das aulas do mestre João Pequeno, que aconteciam todos os dias de manhã e tarde, o mestre reunia em seu espaço outros mestres, parceiros da CECA de mestre Pastinha.



Figura 15: Folder da Programação do mês de Setembro de 1982 produzido pelo CECA, verso, em FONSECA, 2009, p. 137B.

No início dos anos oitenta, lembra mestre Moraes, a CECA de João Pequeno “era o lugar que tinha para jogar capoeira naquela época”²⁰. No Forte também mestre Boca Rica, aluno de Pastinha, tinha ocupado uma sala e desenvolvia suas atividades, assim como o Grupo Filhos de Angola. Outros alunos e frequentadores da academia de mestre Pastinha participavam das rodas. A entidade carnavalesca Ilê Aiyê também ensaiava e fazia shows compartilhando com capoeiristas, artesãos e outros grupos culturais o espaço do Forte. Entre 1982 e 1983, mestre Moraes voltou para Salvador e começou a trabalhar como vigilante na empresa portuária de Salvador, Codeba, situada próximo ao Forte Santo Antônio, onde ia participar das rodas do mestre João Pequeno. Segundo lembra Moraes, mestre Ezequiel, deixou de utilizar a sala onde realizava suas atividades, assim, sem a autorização do IPAC, que de fato não administrava o CCP, estabeleceu ali a sede do GCAP. Junto, seu aluno do Rio de Janeiro, Cinésio Peçanha.

Apesar do nome Centro de Cultura Popular – CCP e da placa instalada na fachada do Forte, denuncia ainda o artigo de 1988, a estrutura do Forte se encontrava abandonada pelo poder público. “Não tem sequer existência jurídica e nem consta na estrutura do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural (Ipac), mas persiste da mesma forma que começou: por pura iniciativa de pessoas que encontraram no espaço físico a possibilidade de fazer cultura popular” (NÃO [...], *Tribuna da Bahia*, 25 set. 88, p. 3).

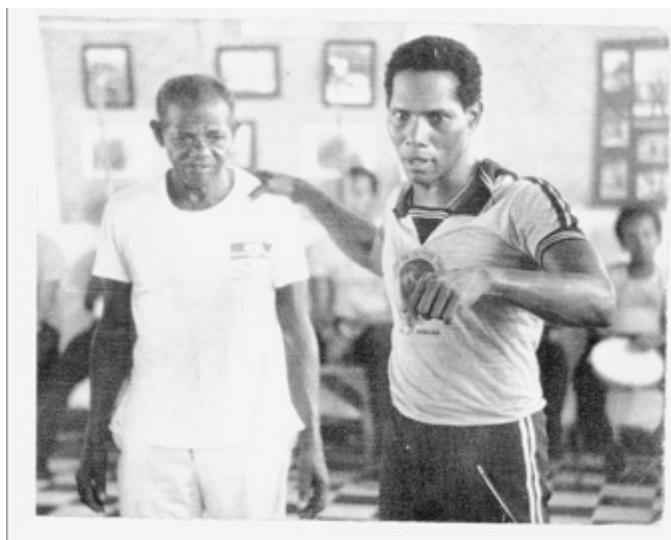


Figura 16: Os mestres João Pequeno e mestre Moraes nos anos 1980.
Fonte: Arquivo Mestre Jair Moura.

As atividades que aconteciam no CCP, mesmo num estado de ocupação e autogestão, impediram a total marginalização do local e asseguraram certa segurança e

²⁰ Palestra sobre a História do Forte de Santo Antônio, Evento GCAP, 11 de fev. 2012.

afastamento da delinquência, que encontravam no local abandonado um ponto de interesse. Por outro lado, o poder público, em diversas ocasiões, definiu a ocupação como ilegal e tentou expulsar os grupos e atores culturais, em lugar de estruturar legalmente o CCP a partir das atividades que já existiam e oferecendo uma reforma no local. Nessas ocasiões, os capoeiristas lamentaram as tentativas de expulsão e o mal cuidado da estrutura do forte.

Uma dessas tentativas de desalojamento foi denunciada por ocasião de uma exibição em setembro de 1985, durante a Feira de Primavera, em Salvador, em que o GCAP, após a roda, distribuiu uma carta aberta à população denunciando a falta de apoio dos órgãos para o desenvolvimento e a preservação da cultura baiana.

Eles abordaram também, um grande problema que apareceu nos últimos dias com a aprovação de um projeto de reestruturação do Centro de Cultura Popular, o Forte de Santo Antônio, previsto para ser realizado em dois anos e ameaçando interromper o já difícil trabalho dos mestres de capoeira. [...] Sabemos que, após a restauração do Forte de Santo Antônio, eles desenvolverão um outro projeto cultural, que, soubemos, só dará espaço para uma academia de capoeira”, comentou Maisa. As pessoas que desenvolveram atividades culturais no Forte de Santo Antonio, - artesanato, dança, teatro, música – terão 60 dias de prazo para desocuparem o local, isto quer dizer que os mestres de capoeira Moraes, Cobrinha e João Pequeno – com 68 anos de idade – não terão onde ensinar (CAPOEIRA [...], 29 nov. 1985, anexo R).

Naquela época, poucos sabiam que havia grupos de capoeira dentro do Forte de Santo Antônio e, se sabiam, muitos tinham medo de entrar na fortaleza, onde o abandono institucional gerou a possibilidade para que o tráfico de drogas se infiltrasse no meio dos processos culturais, atrasando e criando desconfiança para a população. As condições de decadência estrutural, a falta de energia, de água e serviços sanitários, que foram sanados pelos capoeiristas e os outros atores culturais que frequentavam o Forte, também criaram dificuldades que acompanharam todas as atividades culturais ali desenvolvidas. Cada grupo era responsável pelas reformas e pela limpeza das salas que ocupava. Mestre Moraes descreve o Forte daquela época como um espaço “surrealista”, por fora aparecia como



Figura 17: Mestre João Grande com Mestre Moraes nos anos 1980. Fonte: Arquivo Mestre Moraes-GCAP



Figura 18: Foto tirada em 1984, na ocasião em que o Presidente do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, o distinguido Pedro Moraes Trindade, concedia ao caxiense Cinésio Feliciano Peçanha, o certificado de Mestre. Fonte: Fotografia e legenda original de mestre Jair Moura.

uma ruína mas por dentro se encontrava em atividade e recebia todo o cuidado possível.

Na opinião dos capoeiristas, a administração do CCP e a Secretaria de Cultura da Bahia não apostavam as atividades ali desenvolvidas e desejavam transformar a estrutura num ponto turístico. Segundo um jornalista da Tribuna da Bahia, esta situação permitia que o Forte se encontrasse duplamente depredado: “Apesar das ilegalidades, o CCP está lá no antigo presídio de Salvador ocupando um espaço

físico também esquecido pelos órgãos públicos, tamanho é o seu estado de depredação²¹”. Em 1989, O Ipac e o Iphan

redigiram a Carta – Restauração do Forte de

Santo Antônio além do Carmo para a implantação do Centro Popular de Cultura²², que previa a implantação do Museu Artes e Tradições da Bahia, uma biblioteca, um restaurante/bar, um auditório, uma praça de eventos, um centro de artesanato, uma sede para a associação de moradores do bairro, uma academia de capoeira, e o desenvolvimento de projeto de estudo, pesquisa e treinamento de mão de obra. Projeto que não foi realizado. Entre promessas e tentativas de expulsão, a vivência no Forte se transformou num processo de resistência. Orientados pela memória da experiência de mestre Pastinha, os mestres não cederam às tentativas de expulsão e às promessas de políticos, e decidiram não deixar o Forte sem a garantia de ter de volta o espaço para a capoeira.

Esta resistência, não representa somente a luta por um espaço físico, mas também para o reconhecimento da cultura afrodescendente e da riqueza e importância da capoeira angola. O GCAP estimulou um processo que tornara o Forte num ponto de convergência de novos capoeiristas interessados em aprender e de mestres convidados a tomar a antiga fortaleza como lugar de capoeira angola. Um movimento com significado político cujo objetivo principal, segundo mestre Moraes, era:

²¹ NÃO [...], p. 3, 25 nov. 1988.

²² Disponível em FONSECA, 2009.

Fazer com que todos aqueles que estavam envolvidos com a capoeira angola retornassem para capoeira angola com a feição política de antigamente. Aquela feição que criou um problema para o sistema, para uma sociedade repressora que ainda tinha sentimentos ou costumes racistas, pode-se falar de “racistas” sendo a capoeira uma manifestação cuja maioria era de afrodescendentes na sua prática. [...] Esse novo movimento da capoeira angola vinha para verbalizar na capoeira angola o que ainda não tinha sido verbalizado²³.

A partir dos anos oitenta, o GCAP se empenhou em envolver os mestres angoleiros que não ensinavam mais capoeira, convidando-os a falar e mostrar sua arte durante eventos no Forte e em outros centros culturais como a Fundação Casa Jorge Amado, a Universidade Federal da Bahia, as Feiras de Arte. Grande aliado neste projeto foi mestre João Grande, convidado para ministrar novamente aulas de capoeira no espaço do GCAP. “Lá ele ganhava um salário mínimo”, disse, se referindo ao trabalho na casa de *shows* Moenda, mestre Moraes em 1989 ao Jornal da Bahia dois anos depois de ter começado a parceria, “A gente paga o mesmo para ele aqui. Providenciamos também a aposentadoria dele, o que lhe rende mais um salário²⁴”. Entrevistado sobre sua história, mestre João Grande lembra assim esta época:

Na época em que eu trabalhava no posto de gasolina a capoeira angola estava baixo, caída. Fiquei cinco anos sem fazer capoeira angola. Não tinha como fazer? Não tinha. Trabalhando muito. Capoeira angola caiu. Só estava por cima a Regional. Capoeira angola só tinha João Pequeno no Forte Santo Antônio. Cobrinha Verde tinha falecido. Mestre Pastinha estava doente. Valdemar só fazia berimbau. Ninguém jogava capoeira mais. [...] Eu estava me sentindo mal. Só fazia show, batia maculelê, puxava rede na Moenda, mas capoeira que é bom não jogava. Quando Moraes fez o encontro e me chamou eu voltei pra capoeira Angola e voltou todo mundo. Voltou Valdemar, finado Zacarias, finado Bobó. Todo mundo voltou pra capoeira angola. Moraes e Cobrinha foram no posto de gasolina me chamar, eu estava na Moenda. Me deram um salário pra eu vir pro GCAP. Deixei a Moenda e passei três anos trabalhando com o GCAP. Ensinando todo mundo lá. Depois de três anos não quis mais ficar lá. Fui trabalhar na Moenda de novo (CASTRO, 2006, p. 201).

No mesmo ano, Cobra Mansa foi formado mestre, por Moraes, e lembra que, na época, a comunidade capoeirista começou a chamá-lo de mestre pelo contato e carinho que ele tinha com os mestres mais antigos. “Eu acho”, disse mestre Cobra Mansa, “que mestre João Grande, mestre João Pequeno, mestre Bobó, o próprio mestre Casquinha [*sic.* - leia-se Canjiquinha], Caiçara, todo esse pessoal me adotou como uma pessoa nova que estava querendo descobrir as coisas” (Peçanha em CASTRO, 2006, p. 223).

Desde sua fundação em Salvador, o GCAP levou adiante o trabalho de verbalização da capoeira ao lado do ensinamento tradicional, se propondo a não “fazer a capoeira pela capoeira”, mas a desenvolver um discurso “para que através da capoeira

²³ Entrevista mestre Moraes 16 fev. 2012, Salvador-Bahia.

²⁴ CARVALHO (1989).

seja possível discutir a sociedade²⁵”. Falar de capoeira e pesquisar capoeira se tornou nestes anos um instrumento para dialogar com a sociedade. Este projeto era apoiado por mestre João Pequeno segundo o qual era preciso “falar mais da luta” para impedir a descaracterização (DISCÍPULO [...], p. 6, 6 mai. 1986). Como afirma mestre Moraes:

Mestre Pastinha começou a fazer esse trabalho com os manuscritos, só que alguém precisava verbalizar os manuscritos, fazer uma interpretação dos manuscritos para que chegasse ao entendimento dum grupo maior de pessoas, porque a linguagem do mestre Pastinha era uma linguagem dos capoeiristas. Precisava alguém que contextualizasse a linguagem do ser capoeirista para qualquer pessoa mesmo não sendo capoeirista²⁶.

Um dos recursos que o GCAP adotou para estimular este diálogo com a sociedade foram as oficinas²⁷ de capoeira, eventos organizados a partir de 1985 para discutir, fazer e mostrar a capoeira. Nelas foram convidados, além dos mestres aliados que frequentavam quotidianamente o Forte, outros muitos mestres como Waldemar da Paixão, Caiçara, Virgílio, Bobó, Paulo dos Anjos, Zacarias, Mario Bom Cabrito, Curió e Canjiquinha, mas também parceiros do mundo do Candomblé, jornalistas, artistas, pesquisadores e ativistas do movimento negro, entre eles Valdina Pinto, Yêda de Castro, Muniz Sodré, Ana Montenegro, Antônio Risério, Eugênia Lúcia, Fancisco Santos, Lívio Sansone [...] Naquela época, lembram Moraes e Cobra Mansa, ninguém ainda havia organizado um evento de capoeira angola naquele estilo²⁸.

3.2. UM MOVIMENTO NEGRO DA CAPOEIRA

Durante a *I Oficina e Mostra de Capoeira Angola* foram homenageados os mestres Pastinha e Bimba “responsáveis pela continuidade da cultura afro-brasileira através da capoeira-de-angola e da regional”, relata um artigo no jornal *A Tarde*. Foi organizada uma roda com expoentes de ambos os estilos de capoeira, alunos dos mestres Pastinha e Bimba que “se reuniam pela primeira vez, pedindo a benção ao berimbau e mostrando a ginga e a mandinga aos jovens capoeiristas que querem aprender e manter esse movimento de corpo que mexe com o coração” (OFICINA [...] *A Tarde*, 28 ago. 1985, p. 4, anexo S). Nesta ocasião, foram convidados muitos mestres antigos, em atividade e não, e foram discutidas as principais questões que atingiram estes capoeiristas (GCAP, 1993, p. 19).

A atenção com a história da capoeira e com a revitalização da memória dos velhos

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Entrevista mestre Moraes 16 fev. 2012, Salvador-Bahia.

²⁷ O nome 'oficinas', assim como os nomes 'mestre' e 'contramestre', foi inspirado ao mundo do trabalho.

²⁸ Palestre sobre a história do Forte de Santo Antônio durante o Evento do GCAP 2012.

mestres sempre foi um ponto decisivo para o GCAP, por isso, nesses encontros, sempre foi fundamental a presença dos mestres de angola e regional, que eram convidados para participar das palestras e dos debates. Segundo o artigo, durante a *II Oficina e Mostra de Capoeira Angola* em 1986, mestre João Pequeno afirmou: “É preciso diferenciar todos os rumos da capoeira. Existe a de angola, de Pastinha, a regional de Bimba, e outra que é ensinada hoje e tem características de uma luta marcial” (GRUPO [...], p. 7, 04 ago.1986, anexo T). Essa afirmação atenta para a preocupação dos mestres para os princípios da capoeira e para a sua diferenciação. Naquela oportunidade, o GCAP reuniu o núcleo de Salvador e os de Rio de Janeiro e Belo Horizonte, realizando um painel sobre a mulher capoeirista.

O jornal Tribuna da Bahia ressalta que a II Oficina foi realizada praticamente sem qualquer apoio oficial e fala da vontade do grupo de “organizar um museu de capoeira, que centralize e catalogue toda a informação que permita o resgate da história da capoeira no Brasil” (*Ibidem*). Segundo se lê no artigo, o museu tinha a finalidade de continuar o trabalho do mestre Pastinha de uma forma dinâmica e viva, para que as pessoas pudessem conhecer e entrar em contato com o universo da capoeira.

O projeto tem como objetivo principal resgatar a história da capoeira e do seu desenvolvimento em territórios brasileiro, desde o início com a vinda dos escravos africanos, até os dias de hoje. Para tanto, conta com a colaboração da comunidade baiana no sentido de que sejam doados materiais os mais diversos, como livros, recortes, fotografias, instrumentos musicais etc, numa campanha que está sendo lançada dentro da II Oficina de Capoeira Angola (IÊ CAMARÁ [...], *A Tarde*, 2 ago. 1985, Cad. 2, p. 3).



Artigo 9: *A Tarde*, 2 ago. 1985, Cad. 2, p. 3, anexo U.

Juntamente ao trabalho com a memória e com a pesquisa, outro ponto importante para o GCAP, herdado da reelaboração da experiência de mestre Pastinha, era a união

dos capoeiristas que tinham uma visão política comum. Para isso, outro dos objetivos do GCAP era transformar o forte num novo ponto de reunião, onde os mestres angoleiros poderiam definir estratégias em comum. Durante a II Oficina, se lê no artigo: “o GCAP, juntamente com outros mestres e praticantes de capoeira angola, articula e encaminha os debates para a formação da Associação Brasileira dos Praticantes de Capoeira Angola, bem como a criação de um museu, dentro do projeto Memória da Capoeira” (*Ibidem*). Os objetivos da Associação Brasileira dos Praticantes de Capoeira Angola e do Museu, afirma mestre Moraes no artigo, eram: “arregimentar e formar uma representação para os angoleiros, que são muitos na Bahia” e “conscientizar futuros angoleiros da importância e do peso de manter a tradição dessa luta” - “a capoeira dentro e fora da roda, sempre 'comprando briga” (*Ibidem*).

Dois anos depois, em 1987, alguns dos projetos propostos e das discussões iniciadas nas primeiras Oficinas pareciam ter se transformado num projeto independente do GCAP. Os mestres que, anteriormete, haviam deixado de oferecer aulas, tinham voltado a se interessar pelo ensinamento e se reuniam em assembléias tentando definir estratégias para a capoeira, não sem discussões e dificuldades. Reunidos no Centro de Capoeira Angola João Pequeno de Pastinha, vários mestres e contramestres organizaram a primeira diretoria da ABCA, Associação Brasileira de Capoeira Angola, formada pelos mestres mais antigos: presidente João Pequeno, vice presidente Paulo dos Anjos.

Apesar disso, mestre Moraes lançou algumas críticas. Na época, ele era contra o que ele chamava de “elitização” da capoeira angola, estava preocupado com a autonomia dos mestres angoleiros, frente a outros atores culturais, ligados ao mundo da *elite* política e universitária, que, em sua visão, lucravam às custas da capoeira. Em seu entender, o lucro tinha que ser direcionado para a protecção da tradição, a criação de projetos como o Museo da Capoeira e para que os velhos mestres pudessem continuar ensinando capoeira, sem cair em erros antigos e se deixar levar pelas vantagens econômicas, que a comercialização da capoeira trazia. Segundo ele, ainda, era fundamental que fossem os mestres de capoeira angola a tomar a frente do projeto, e não outros atores culturais que tinham interesses externos. Propondo a formação de uma Associação dos Praticantes da Capoeira Angola, ele disse: “Sou a favor do índio, do branco e do negro, desde que estejam fazendo capoeira como cultura” (PACHECO, 01 jun. 1987, Cad. 3, p. 3, anexo V). Ainda hoje Moraes não concorda com o rumo que tomou a ABCA e acha que alguns mestres angoleiros se deixaram *cooptar* por interesses materiais. As reivindicações de Moraes e o GCAP, daquele momento, trazem

consigo alguns pontos que se tornaram centrais nas discussões das políticas públicas e das ações afirmativas no Brasil, entre as quais a participação da sociedade nos processos definitórios das políticas culturais, a tutela e a proteção dos atores culturais por parte do Estado.

A luta contra a comercialização da capoeira é outro caminho defendido pelo GCAP. Em 1987, se celebrou a *III Oficina e mostra de Capoeira Angola*, quando o jornal *A Tarde* transcreveu a fala de mestre Moraes: “a intenção da Oficina é buscar, através da prática do jogo de capoeira, bem como da discussão dos seus problemas, formar uma geração de capoeiristas preocupados em defendê-la contra os efeitos maléficos da comercialização excessiva e da elitização” (PACHECO, p. 15, 31 jul. 1987, anexo W). A violência da sociedade conduz as pessoas a buscarem somente este caminho, esquecendo que “a capoeira é também cantar, tocar e sentir, como parte de uma filosofia” (DEBATE [...], p. 7, 4 ago. 1986, anexo X). O processo e os resultados da formação no GCAP, foram mostrado durante a Oficina, com apresentações dos trabalhos de pesquisa sobre a história de vida de vários mestres realizadas pelos componentes do GCAP (1993, p. 21).

A preocupação das Oficinas é voltada também para a educação dos capoeiristas contemporâneos que necessitam aprender como lidar com a defesa da capoeira e não seguir o caminho da violência. “A capoeira”, afirma mestre João Pequeno, “é a defesa do fraco contra o forte, não é para atacar nem para ferir ninguém, muita gente pode estar usando a luta para agredir pessoas” (DISCÍPULO [...], *Tribuna da Bahia*, p. 6, 6 mai. 1986). Os jornais de Salvador entre os anos setenta e oitenta, explicam a necessidade desse discurso não violento, neles podem ser lidos artigos que falam da violência da capoeira, dos assaltos a turistas, de mortes e acidentes nas rodas de rua. Como no século anterior, quando a capoeira era considerada ilegal, os jornais noticiam a crônica do capoeirista de rua pobre, marginal e delinquente, contrapondo-lhe os capoeiristas modernos, dos ginásios, com graduação em Educação Física.

“Preso capoeirista que matou Geraldo” é o título de um artigo de 1977, no qual se relata o homicídio culposo de um senhor chamado Geraldo, na Calçada, bairro popular da cidade baixa em Salvador. Segundo o artigo, um cidadão de São Paulo, que se encontrava em viagem a Salvador, foi agredido enquanto suspeito de ofender uma mulher:

Em suas primeiras declarações, 'Antônio Berimbau' negou que tivesse agredido Geraldo Oliveira com um pedaço de pau. Afirmou ele que no decorrer da briga com o pernambucano aplicou-lhe uma 'rasteira' – já que é exímio capoeirista – e a vítima

caiu batendo com a cabeça no meio-fio. Mas suas declarações não convenceram o delegado [...] Ele, segundo as testemunhas ouvidas na Terceira Delegacia, se aproveita de suas qualidades de capoeirista para praticar desordens. “É um homem perigoso, lutador de capoeira, do que se aproveita para provocar confusões, principalmente quando bebe” - afirmou uma das testemunhas (PRESO [...], 12 jan. 1977, p. 8, anexo Y).

O retrato da violência dos capoeiristas é também ligado às áreas turísticas das ruas do centro histórico no Pelourinho e no Mercado Modelo. Em 1988, a vendedora e dona de uma barraca de artesanato no Terreiro de Jesus denuncia a morte de seu filho, um capoeirista, durante uma roda de capoeira na Ilha de Itaparica na presença de um grande número de turistas (SOUZA, 22 mai. 1988, p. 2).

Ainda em 1995, o jornalista Josivaldo Freitas denuncia os capoeiristas, que se exibem no Mercado Modelo, e os vendedores ambulantes de agredir os turistas para roubar dinheiro “tomado na raça, no murro, na pressão ou na pernada” (FREITAS, p. 3, 22 fev. 1995). A imagem do capoeirista marginal, que se move na ilegalidade dos roubos e que utiliza suas artimanhas violentas contra a população e os turistas, continuava sendo exibida pelas mídias.



Artigo 10: Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 22 fev. 1995.

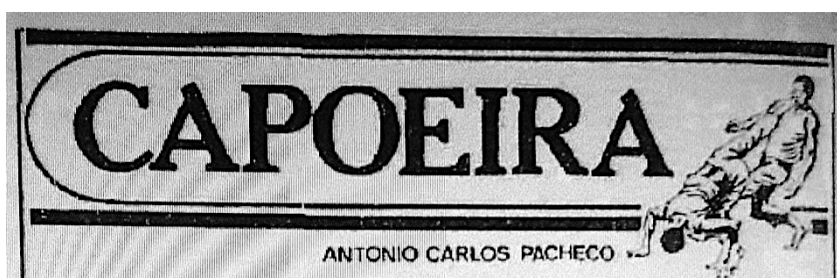
A capoeira angola do Forte Santo Antônio, apesar de se encontrar num lugar de marginalidade, se pronunciava como contraponto ao cenário violento²⁹. Segundo

²⁹ Nos jornais também podem ser lidos depoimento de outros mestres angoleiros atuantes naqueles anos, como Canjiquinha, Curió, Bola Sete e a do Grupo ACANNE de mestre René, entre outros que, com

Moraes era necessário atrelar a roda de capoeira à roda da vida, para fazer refletir os capoeiristas, e defender a ideia de que a capoeira não se encerra na coreografia dos corpos.

“É necessário haver uma discussão política (não partidária), étnica (dada as origens africanas) e filosóficas (no que diz respeito ao comportamento social). Como essa preparação (conscientização) raramente acontece, o cidadão deita os membros, mas a cabeça continua pesada, zumbindo, repleta de perversidade. Resulta aí exibicionismo macaqueado, agressividade inconsequente que é como um bumerangue, sempre volta ao agressor. Embora não parece para quem está de fora, a disputa entre os estilos Angola, Regional, Angonal, e outras formas de luta misturada com boxe tailandês, caratê, judô, etc, transformam verdadeiros e falsos capoeiristas em inimigos mortais. Na elevada temperatura das rodas de capoeira, ou nas escaramuças não declaradas, poucos capoeiristas questionam: quem sou eu, quem é você, quem, de fato, são os nossos inimigos? (CARVALHO, p. 4, 15 jun.1989)

Nestes anos, a imprensa também teve seu papel em criar espaços de opinião para muitas vertentes da capoeira. Entre os frequentadores do Forte, seja do GCAP, seja de outros grupos, havia também jornalistas dos principais jornais de Salvador. Além de artigos pontuais, que acompanham e divulgam os eventos no jornal A Tarde, Antônio Carlos Pacheco publica, a partir de 1987, uma coluna dedicada à capoeira - fato importante que mostra o rumo que a capoeira estava tomando naqueles anos.



Artigo 11: Cabeçalho da coluna Capoeira no jornal A Tarde, Salvador, 1987.

Em 1988, o GCAP tituló a *IV Oficina a “Capoeira Angola: Resistência a falsa abolição”*, propondo, durante quinze dias, atividades que discutiram o sentido da abolição da escravatura no Brasil e suas consequências. “Não só de ginga de corpo vive o evento”. Escreve Arthur Carmel (18 ago. 1988, p. 6, anexo Z) em sua reportagem *Capoeira Angola dá a volta por cima* para o Jornal da Bahia. Segundo relata o artigo, durante duas semanas, aconteceram oficinas de movimentação e ritmo com os mestres João Pequeno, João Grande, Moraes e Cobra Mansa, a apresentação do dançarino Negrizú, palestras sobre temas diversos - a violência na capoeira, por Moraes, o candomblé de Angola com a professora Valdina Pinto, Luiz Gama com a professora

Florentina Souza - e ainda, a apresentação do artista plástico Francisco Santos com o tema Arte e Cultura Negra, projeções de vídeo, entre outras atividades.

Em 1989, o GCAP realizou o seminário *Capoeira Angola: Resistência Negra* na Fundação Casa Jorge Amado, “uma forma de homenagear um antigo mestre, Vicente Ferreira Pastinha, que este ano completa o centenário de seu nascimento” (SEMINÁRIO, 14 jun. 1989, Cad. 2, p. 3, anexo AA). Um encontro de pesquisa em que a professora Yêda de Castro apresentou uma palestra sobre a herança bantu na capoeira de angola e os mestres João Grande e Moraes propuseram uma discussão sobre a descaracterização da capoeira angola e sobre a situação dos velhos mestres. “Um espaço aberto para com os mestres e estudiosos deste assunto”, escreve o Jailton Carvalho (1989) num artigo publicado no Jornal da Bahia. No artigo, o jornalista chamou o posicionamento de mestre Moraes de “ginga verbal”, que se diferenciava da capoeira violenta feita somente do confronto corpo-a-corpo.

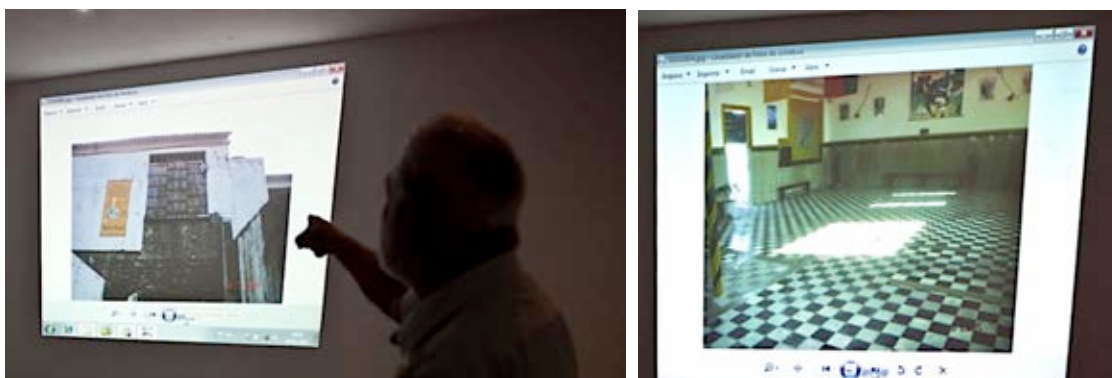


Figura 19: Augusto Leal mostra algumas fotos do Gcap antes da reforma do Forte da Capoeira, durante a palestra sobre história do Forte de Santo Antônio por ocasião do Evento do GCAP 2012. Fonte: Arquivo GCAP.

Neste ano foi organizada também a *V Oficina e mostra de capoeira angola “Projeto Mambembe”*, realizada, como um evento itinerante, entre as cidades de Cachoeira, São Félix, Santo Amaro e Alagoinhas.

Além das Oficinas, as atividades do GCAP com crianças em bairros populares foram outro projeto importante para a divulgação da capoeira angola. Entre eles, o trabalho, de 1986, em parceria com a Fundação de Apoio ao Menor do Estado da Bahia – FAMED, visando o ensino da capoeira aos meninos de rua. O projeto social e comunitário Erê, em parceria com a Associação Livre dos Moradores da Mangueira, do bairro da Massaranduba, com o qual o GCAP conformou um Núcleo Mirim, composto por cerca de 14 crianças³⁰. Em 1991, o GCAP recebeu o Prêmio Machado de Xangô –

³⁰ O vídeo Bericht über Capoeira disponível em www.youtube.com/watch?v=qMMsgxBxNUY, consultado em 08 abr 2017, mostra um pouco das aulas com crianças na Associação Livre dos

CECUP pelo trabalho desenvolvido com as crianças da Massaranduba.

O tema da *VI Oficina e mostra de capoeira angola "Projeto Ginga Muleeke"*, realizada em 1989, foi dedicado à situação das crianças e dos adolescentes de rua no Brasil "abordando os fatores históricos, sócio-econômicos e étnicos que explicam a situação de subeducação e marginalização" (MOSTRA [...], 13 ago. 1989, Cad.2, p. 2, artigo 11). Nesta época, o GCAP realizou em parceria com a Escola de Música da UFBA o projeto chamado "Criança Canta Capoeira" com uma apresentação na abertura da II Semana de Etnomusicologia dos VIII Seminários Internacionais de Música. Na ocasião, o Grupo Mirim se apresentou na Reitoria da Universidade Federal da Bahia juntamente com as crianças do Coral Infantil da Escola da Música e de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. O evento proporcionou uma troca entre crianças de diversas realidades, por meio do aprendizado de ladainhas, chulas e corridos da capoeira e outras cantigas de roda, ao som dos instrumentos da capoeira.



Artigo 12: *A Tarde*, Salvador, 13 ago. 1989, Cad.2, p. 2. Anexo BB.

Em 1991, foi iniciado outro trabalho com crianças, o Projeto Erè-Axé, uma parceria entre o GCAP, o Movimento Nacional dos Meninos e Meninas de Rua / CBIA / e o Projeto Axé, que previa aulas de capoeira, teórica e prática, e diversas atividades educacionais (GCAP, 1993, p. 25). Segundo Assunção (2005, p. 184):

The association with neighbourhood associations and the Axe Project, for instance, allowed for capoeira Angola to be taught to street children. Members of GCAP constituted a group of special students being instructed in Bantu culture and Kikongo language at the Centro de Estudos Afro-Orientais, and participated in

events organized by other sectors of the Black Movement.³¹

Segundo mestre Moraes, a presença de alunos estudantes do curso de Ciências Sociais da Ufba no grupo deu o “ponta pé inicial nesse envolvimento da capoeira angola do GCAP com esses movimentos sociais, reforçando a relação entre o trabalho social e a capoeira³²”, e verbalizando a capoeira através do discurso sociológico. Hoje, ele afirma:

Acredito que recontextualizou [a capoeira], até porque nós conseguimos, temos conseguido, até hoje, estar apresentando a capoeira nessa relação sócio-política. Nesse contexto sócio-político. Inclusive nas músicas, eu me preocupo muito em buscar temas que falem de todos esses movimentos sociais não só do século XX, mas do século XIX, de toda a necessidade que o capoeirista tem de estar envolvido com as questões sociais, contando a história de quem já esteve envolvido, seja capoeirista ou não, que é o caso dessa ladainha de Antonio Conselheiro³³.

Entre 1984 e 1993, o GCAP foi convidado a participar de diversos Festivais no Brasil e nos Estados Unidos. No folheto da *VII Oficina e Mostra de Capoeira Angola*, de 1993, consta a cronologia das atividades realizadas pelo GCAP, entre elas vale a pena o registro de algumas, que mostram a dinamicidade do grupo naqueles anos e seu engajamento com a atividade política ligada ao Movimento Negro.

Em 1984, o GCAP participou, representado pelos mestres Moraes e Cobra Mansa, do aniversário da cidade de Filadélfia (USA). No mesmo ano, mestre Moraes, a convite do Movimento Negro de Maceió, participou da da Semana da Consciência Negra em Maceió e Serra da Barriga, cidade de União do Palmares, local onde existiu o Quilombo dos Palmares. Evento em que o GCAP participou por três anos consecutivos. Em 1985, o GCAP apresentou uma palestra na Escola Técnica Federal da Bahia – ETFBA em ocasião da Semana de Cultura. Em 1986, durante o Seminário Latino-Americano de Educação de Adultos da Faculdade de Educação da UFBA, o GCAP participou do debate com educadores e psicólogos, sobre formas alternativas de educação e desenvolvimento cognitivo. Em 1987, o grupo foi convidado a participar do Festival Latino-Americano de Arte e Cultura – FLAAC em Brasília organizado pela UnB, bem como ao Encontro Tradição dos Orixás – Federação dos Cultos Afros, assumindo o debate sobre cultos e expressões culturais de origem bantu. No mesmo ano, integrou o Seminário promovido pelo Grupo Cultural Olodum Revolta dos Búzios, iniciando,

³¹ “A parceria com as associações de moradores e com o Projeto Axé, por exemplo, permitiu que a capoeira Angola fosse ensinado às crianças de rua. Membros do GCAP constituíam um grupo de estudantes especiais instruídos na cultura Banto e na língua Kikongo no Centro de Estudos Afro-Orientais, e participavam de eventos organizados por outros setores do Movimento Negro” (*trad. minha*).

³² Entrevista mestre Moraes 06 jan 2015, Salvador-Bahia.

³³ *Ibidem*.

assim, a parceria entre as duas entidades culturais. E esteve presente no I Encontro de Negros da Periferia, com uma Palestra sobre a situação do negro nos quase 100 anos depois da abolição e no I Encontro de Negros Norte-Nordeste, no qual o GCAP se posicionou como membro da comissão estadual organizadora do encontro.

As atividades do GCAP continuaram durante esses anos apresentando ativamente a capoeira angola no contexto dos movimentos sociais da época. Segundo relata um artigo, mestre João Pequeno (DISCÍPULO [...], 6 mai. 1986, p. 6) disse que, nos anos oitenta, no Forte do Santo Antônio, a capoeira ganhou vitalidade e “apesar de um pouco desprestigiada pelas autoridades” iniciava a atrair sempre mais praticantes. O compromisso político do GCAP e de outros grupos, de um lado, criou a possibilidade da capoeira angola ser conhecida no mundo inteiro como discurso político herdado de mestre Pastinha e da “velha guarda” da Gengibirra, dando assim continuidade a seu trabalho, e, de outro lado, motivou discussões e divisões entre os capoeiristas que não se identificavam com o mesmo projeto. Hoje, após essa experiência mestre Moraes, quando perguntado sobre sua participação ao movimento negro, responde de maneira crítica: *eu não sou do movimento negro, sou um negro em movimento*. Na memória de Moraes, o trabalho de resistência no Forte sempre foi apoiado por mestre João Pequeno³⁴, que se tornou para ele um suporte, um apoio para os momentos difíceis:

o tronco a que eu sempre, aqui na Bahia, me agarrei para conseguir sobreviver a esse mar revolto que tem sido em parte, até hoje, a minha luta pela capoeira angola. [...] Ele me ensinou todo o tempo até a sua morte. A minha inspiração para jogar a capoeira angola foi do mestre João Grande e para ser político na capoeira o mestre João Pequeno. Os meus dois mestres.³⁵

Além das Oficinas e participações a eventos diversos, o GCAP fez diversas aparições em cinema e televisão. Em 1987, o GCAP participou da minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão “O Pagador de Promessas” (1988), dirigida por Tisuka Yamasak, atuando como o grupo de capoeiristas da academia de mestre Coca, personagem interpretado por Mário Gusmão. Naquele momento, coube aos mestres do GCAP realizar um treinamento específico para o ator desenvolver o papel de mestre da minissérie. Após essa experiência, Mário Gusmão revelou-se um parceiro na difusão da

³⁴ Em 2003, mestre João Pequeno recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Uberlândia e a *Comenda de Ordem do Mérito Cultural*, tornando-se Comendador de Cultura da República pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Em 2007 recebeu pela câmara municipal de vereadores a Medalha Zumbi dos Palmares. Enfim em 2008 lhe foi conferido também o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).³⁴ Ainda que reverenciado pelo estado em diversas ocasiões, Mestre João Pequeno faleceu na sua modesta casa num bairro pobre de Salvador onde vivia sem plano de saúde com sua esposa e sua neta Cristiane “Nani de João Pequeno”. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Pequeno>, acesso em 08 abr. 2017.

³⁵ Entrevista mestre Moraes 16 fev. 2012, Salvador-Bahia.

capoeira angola, posicinando-se contra o projeto do Ministério de Educação e Cultura (MEC), que pretendia enquadrar a capoeira entre as modalidades esportivas do Brasil, oficializando-a através de matéria curricular do curso universitário de Educação Física. Com este fim, o MEC criou o Plano Nacional de Capoeira – PNC, que foi muito criticado pelos capoeiristas baianos, especialmente pelo GCAP, que defendia sua extinção. O PNC exigia aos mestres de capoeira a graduação em Educação Física, para ensinar em academias e escolas, postura que ia contra os princípios orgânicos da transmissão da capoeira.

Aparece um “personagem” que vai defender na televisão a manutenção dos valores e tradições da capoeira no Brasil e nem de longe quer ouvir falar em exigência de diplomas. Na próxima minissérie da Rede Globo de Televisão, o veterano ator baiano Mário Gusmão vai interpretar o “mestre Coca”, um capoeirista angoleiro (discípulo de Mestre Pastinha pioneiro da Capoeira Angola no Brasil), em “O Pagador de Promessas”. Na “vida real” Mário também é averso à imposição do diploma: “já que eles nunca tiveram cuidado com a capoeira, para querer cobrar um diploma universitário” (LAGO, 12 mai. 1987, p. 1).



Figura 20: Fotogramas da minissérie “O Pagador de Promessas”. Primeiro fotograma: Mário Gusmão; segundo: roda com os membros do GCAP; terceiro: mestre Moraes tocando o gunga.

Fonte: www.youtube.com/watch?v=TjelJFMqYy4.

Em 1989, foi realizado o curta documentário “Bericht über Capoeira”, produzido pela televisão pública de Alemanha, ZDF - Zweites Deutsches Fernsehen (Segunda Televisão Alemã)³⁶. Este documentário mostra em cinco minutos, um pouco da vida de mestre Moraes: em sua casa, no bairro da Massaranduba, durante uma aula de capoeira para as crianças da Associação Livre dos Moradores da Mangueira; trabalhando como vigilante da empresa CODEBA no porto de Salvador; estudando no curso; e durante uma roda no GCAP.

³⁶ Disponível em www.youtube.com/watch?v=qMMsgxBxNUY, consultado em 08 fev. 2016.



Figura 21: Fotogramas do documentário Bericht über Capoeira.
 Fonte: www.youtube.com/watch?v=qMMsgxBxNUY

Entre final dos anos oitenta e início dos anos noventa, o Centro de TV IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) produziu o documentário “Capoeira em Cena”³⁷, com duração de 52 minutos, direção e roteiro de Marcio Queiroz e Ricardo Ottoni. Este documentário discute diversos assuntos ligados à capoeira angola e regional, contendo entrevistas de diversos capoeiristas da época, entre eles, em ordem de aparição, os mestres João Pequeno, Itapuan, Waldemar, Moraes, Canjiquinha, Boa Gente, Cobrinha, Vermelho de Pastinha. Participam das entrevistas alunos de diversos grupos, entre eles, Rosângela Araújo (Janja) e Isabel Regina que participavam do GCAP e que dão depoimentos sobre o tema da mulher na capoeira. O documentário também apresenta as entrevistas com a professora de dança e pesquisadora Dulce Aquino, do artista plástico Carybé e do pesquisador Waldeloir Rego, entre outros. Além das entrevistas, o documentário mostra o espaço do Forte de Santo Antônio e imagens de diversas rodas, incluindo a do GCAP.



³⁷ Disponível em <www.youtube.com/watch?v=YyMqW7x3x1e4>, consultado em 13 abr. 2017.



Figura 22: Fotogramas que documentam a participação do GCAP ao documentário “Capoeira em Cena”.
Fonte: www.youtube.com/watch?v=YyMqW7x3x1e4.

O filme *Brazil: Resistance in the Forte de Santo Antonio*, produzido pelo Instituto Nacional Audiovisual da França retrata, em 4 minutos, o GCAP de 1995, seu trabalho social com as crianças de rua e sua postura política. No momento em que você começa a estudar a história da capoeira, diz ao jornalista mestre Moraes, é possível perceber o processo de resistência dos negros, que estavam lutando também para sua cidadania e sua liberdade. “Estamos engajados in uma luta política para permanecer aqui [no forte]. Lutaremos. Porque o capoeirista hoje está preparada a lutar fazendo política, a luta física é o último recurso³⁸”.



Figura 23: Fotogramas da participação do GCAP ao documentário “Brazil: Resistance in the Forte de Santo Antônio”. Fonte: ina.fr.

Graças ao trabalho desenvolvido em Salvador e no Brasil, o GCAP começou a criar ligações com o exterior onde foi convidado a apresentar a capoeira angola com uma proposta política e cultural. Com essa atuação, cria alianças com instituições norte-americanas politicamente ativas, voltadas para a pesquisa em arte e sobre artistas descendentes de africanos. O Forte de Santo Antônio começou a ser frequentado por intelectuais norte-americanos, pesquisadores interessados na capoeira e nas tradições africanas em diáspora, a exemplo de Kenneth Dossar³⁹, doutorado em Estudos Afroamericanos, hoje, professor da Temple University, Philadelphia, e C. Daniel Dawson⁴⁰, diretor de cinema e pesquisador de arte e cultura africana e afro-americana,

³⁸ Disponível em fresques.ina.fr/danses-sans-visa-en/fiche-media/Dasavi00301/brazil-resistance-in-the-forte-de-santo-antonio.html, consultado em 20 jul. 2017.

³⁹ Disponível em studyabroad.temple.edu/faculty/kenneth-dossar, consultado em 13 abr. 2017.

⁴⁰ Disponível em blacfoundation.org/pdf/C-Danny-Dawson.pdf, consultado em 13 abr. 2017.

com doutorado, orientado pelo Dr. Prof. Robert Farris Thompson, pela Yale University. Ambos conheceram o GCAP, treinaram com os mestres João Grande, Moraes e Cobrinha, realizando as suas pesquisas em Salvador. Através desses contatos, em julho de 1990, o GCAP foi convidado para participar do NBAF, The National Black Festival



Figura 24: Nesta foto, aparece sentado João Oliveira dos Santos (Mestre João Grande), tendo à sua direita Pedro Moraes Trindade (Mestres Moraes), que ministrou ensinamentos, no passado, a Cinésio Feliciano Peçanha (Cobra Mansa), que vemos ao seu lado, e atualmente exerce a Presidência da Fundação Internacional de Capoeira Angola. Junto à Cobra Mansa está o norte-americano Themba Mashama, então contramestre de Moraes. Este flagrante foi tirado na fase inicial da estadia do Mestre Moraes nos Estados Unidos, quando desencadeou uma doutrinação, que deu um vigoroso impulso à Capoeira Angola, que se infiltrou em vários segmentos da sociedade estadunidense, graças à sua atuação infatigável ininterrupta. Fonte: Arquivo e legenda original de mestre Jair Moura.

em Atlanta, nos Estados Unidos. A missão do Festival era a de reunir e exibir artistas descendentes de africanos que trabalham nas áreas de artes visuais, literatura, teatro, cinema, música, artes performativas e dança. Na ocasião, o GCAP, que foi o único convidado brasileiro, foi representado pelos mestres João Grande, Moraes e Cobrinha que apresentaram a capoeira Angola para a sessão de dança do Festival. Em 1990, a relação com os Estados Unidos já estava instaurada, pois foi constituído o núcleo do GCAP na Califórnia, na cidade de Oakland⁴¹.

Na década de 1990, os mestres João Grande, Moraes e Cobrinha foram também convidados a participar do evento “Dançando entre dois mundos: a cultura do Congo-Angola e as Américas”, organizado

pelo *Caribbean Cultural Center*, na Biblioteca pública do Harlem, em New York, onde Daniel Dawson era colaborador. Aqui os mestres apresentaram uma palestra sobre capoeira Angola e filosofia. Este evento reuniu vários representantes culturais do

⁴¹ Segundo relata Castro (2007, p. 57) a partir de uma entrevista com mestre João Grande, após o Festival de Artes Negras, João Grande foi convidado, por Nego Gato, capoeirista baiano, que havia participado do grupo Viva Bahia e que tinha um espaço de capoeira regional de *show* em Harlem, para dar aulas em New York. No mesmo ano, continua relatando Castro, com a ajuda e a cooperação de muitos, entre os quais, sua aluna inglesa Tish Rosen, apelidada Risadinha, abriu o *Capoeira Angola Center* na rua 14, em Manhattan, onde até poucos anos tinha sede seu trabalho de ensino com a capoeira Angola. Hoje, o *Capoeira Angola Center* encontra-se no Frederick Douglass Boulevard. Disponível em <www.joaogrande.org>, consultado em 13 abr. 2017.

continente africano e da América Latina. Naquele mesmo ano de 1990, mestre João Grande já tinha decidido ficar nos Estados Unidos⁴².

Em 1992, o GCAP foi convidado pelo Governo da Nigéria para participar do aniversário do falecimento do ex-presidente Murtalla Muhamed e realizou também uma viagem para a Áustria. No entanto no Brasil, surgiu, em 1993, um novo núcleo do GCAP em Olinda, Pernambuco.

Nesse período citado, o trabalho de difusão do GCAP foi fundamental para que a capoeira angola fosse conhecida no Brasil e no exterior, proporcionando uma maior extensão de núcleos e alunos. A trajetória do grupo foi celebrada em 1993 com a *VII Oficina e mostra de Capoeira Angola: "GCAP: 10 anos gingando na mesma luta"*, onde foram reunidos os núcleos do GCAP Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Olinda e California. As atividades realizadas nestes dez anos trouxeram muitas novidades e mudanças para o GCAP e para a capoeira angola, desencadeando entre 1994 e 1997 uma série de rupturas.

De forma que, os alunos de mestre Moraes que viveram o GCAP nas décadas de oitenta e noventa, hoje, não participam mais de suas atividades. Alguns se retiraram e não praticam mais capoeira, outros se distanciaram e criaram outros grupos, com a finalidade de levar adiante ideias e projetos diferentes. A tese de Rôsangela Araújo (2004), que foi aluna do GCAP, fala desse segmento de capoeiristas denominados "egressos do GCAP", cujos novos grupos, segundo a pesquisadora, hoje, convivem como em uma "grande família angoleira atuante no Brasil e no Exterior". Segundo Araújo (2004, p. 21) relata, estes grupos difundem a capoeira angola nas ideias e princípios da *escola pastiniana*: "uma práxis educativa, com pedagogia própria, fundada na ancestralidade como princípio de pertencimento e dotada de acolhimento, o que lhe propicia a formação de comunidades abertas à alteridade". Além da difusão da prática da capoeira angola da *escola pastiniana*, estes grupos possuem dois grandes elementos de identificação: a experiência coletiva de aprendizado no GCAP, bem como, a ruptura e afastamento do grupo, com a vontade de levar adiante um projeto diferente.

A maneira como alguns desses novos grupos foram criados e como seus organizadores receberam título de mestre, é questionada por Moraes, que tem chamado

⁴² Mestre João Grande está radicado nos Estados Unidos e vive em New York onde mantém o seu internacionalmente reconhecido *Capoeira Angola Center*. Em 1995 também foi nomeado Doutor *Honoris Causa* da faculdade de letras do Upsala College em New Jersey. Em diversas ocasiões volta para a Bahia ou o Brasil convidado para participar de eventos de capoeira, mas sua casa è, hoje, nos Estados Unidos.

esses ex-alunos de “dissidentes”. Para não legitimar a formação desses grupos, evita aparecer em eventos e rodas ligadas a eles. No seu entendimento, nas relações os conflitos podem ser resolvidos, mas existe um ponto de ruptura do qual não é possível voltar atrás. A ladainha “Tradição”, composição de Moraes gravada em 2003, ironiza sobre aqueles alunos/filhos que somente se lembram dos mestres/pais quando sua notoriedade lhe traz algum benefício:

Quando se tem pai famoso
filho sempre fale nele
Mas se o pai não tem historia
Nem se lembra o nome dele
Usar o nome do pai
pra fugir da conclusão
de que não ter pai nem mestre
Tambem não tem tradição
Aos bobos até convence
pra quem pensa é armação
todo filho tem um pai
Não tem este que não queira
mesmo que a mãe trabalhe
de madrugada na feira
Vendendo pra todo mundo
mesmo sem ser quitandeira
Também coisas deste tipo
existem na capoeira⁴³

O GCAP sofreu a primeira divisão em 1994, quando mestre Cobrinha Mansa que morava nos Estados Unidos, se desvinculou e, no ano sucessivo, criou em Washington DC nos Estados Unido a FICA ou ICAF – Fundação Internacional de Capoeira Angola⁴⁴. Hoje, a FICA é o grupo de capoeira angola, que tem mais núcleos fora do Brasil. Se lê em um de seus *sites*: “Mestre Cobra Mansa has expanded ICAF to create an international Capoeira Angola community with affiliate schools in the United States, Brazil, Europe, Asia and Africa⁴⁵”. Para Moraes, essa separação se tornou em um motivo para falar dos processos de transformação da sociedade: “Cobrinha foi vítima da globalização da capoeira que poderia ter sido, como Milton Santos diz, de uma forma menos perversa, ou seja, sem abrir mão dos princípios da capoeira⁴⁶”. Essa relação de conflito e reconciliação diz respeito às transformações da sociedade e às dificuldades de manter ou readaptar os princípios da capoeira angola no mundo atual.

Existem políticas e fazeres diferentes que, segundo mestre Moraes, têm gerado

⁴³ Faixa 2, *Tradição*, GCAP, 2003.

⁴⁴ Disponível em <ficamundo.org/sobre-fica/mestres/mestre-cobra-mansa/>, consultado em 08 abr. 2017.

⁴⁵ Disponível em <www.kilombotenonde.com/ingles/kilombo-tenonde/cobra-mansa-1/>, acesso em 08 abr. 2017. “Mestre Cobra Mansa tem expandido o ICAF para criar uma comunidade internacional de Capoeira Angola com escolas afiliadas nos Estados Unidos, Europa, Ásia e África” (*trad. minha*).

⁴⁶ Entrevista Mestre Moraes 16 fev. 2012, Salvador-Bahia.

desafios e dificuldades *na luta contra a descaracterização da capoeira angola*. Entre a metade e o final dos anos noventa, alguns contramestres e alunos também abandonaram o GCAP e formaram novos grupos⁴⁷. Além desses afastamentos que mestre Moraes considera uma traição, naqueles anos, os núcleos do GCAP Rio de Janeiro, Belo Horizonte, California e Olinda foram fechados. Minha experiência no GCAP é mais de uma década posterior a saída desses capoeiristas, porém, relendo hoje a documentação e as notícias publicadas sobre o GCAP daqueles anos, observo uma proximidade entre o discurso desenvolvido na época e o atual. Assim, me parece entender que os fatores que levaram a separação desses capoeiristas estão ligados à diferentes perspectivas e posicionamentos frente ao modo de vida e da capoeira angola, como prática política e econômica, ou, em alguns casos, a conflitos pessoais ou internos, o que é comum em dinâmicas de grupo. Após mais de dez anos de separação, sem contar com a referência e vivência cotidiana com mestre Moraes, o qual implica em mudanças respeito ao projeto do GCAP, os grupos que foram criados a partir das citadas separações realizam suas atividades independentemente acompanhados, reconhecidos e procurados por milhares de pessoas no Brasil e em outros países. Ter passado no GCAP e treinado com mestre Moraes se tornou para muitos um *status*.

Kenji Shibata, mestre do GCAP núcleo Japão lembrou sua primeira chegada no grupo, em 1999, logo após essa época de mudança. Segundo ele, no Forte as sete da noite já não havia luz, era um lugar pouco seguro e, ressalta, não havia serviço de vigilantes como hoje. Ele, apaixonado de capoeira, mas ainda sem experiência e conhecimentos, imaginava que ao chegar ao GCAP encontraria muitos alunos, mas, ao contrário do esperado, só havia cinco pessoas treinando. Lembra Kenji, durante os treinos havia muita concentração e todos sentiam orgulho por vestir a camisa do GCAP. Não falava português e naquela época quase não havia asiáticos em Salvador, diversamente de hoje que, lembra Kenji existem muitas lojas de chineses na cidade e restaurantes japoneses. Devido as separações sofridas no grupo havia bastante desconfiança com as pessoas de fora, especialmente estrangeiros, mas, aos poucos conseguiu se ambientar, comunicar e se tornar amigo dos então alunos do GCAP⁴⁸.

⁴⁷ Entre eles, Valmir Santos Damasceno, contramestre do GCAP Salvador, Jurandir Nascimento do GCAP Rio de Janeiro que, aliados de Cobra Mansa, dirigem a ICAF junto a ele. Paulo Barreto (Poloca) e Paula da Silva (Paulinha) contramestres do GCAP Salvador que junto a Rosângela Araújo (Janja) criaram o Grupo Nzinga, e Marcelo dos Santos (Boca do Rio) contramestre do GCAP Salvador que criou o grupo Zimba. Todos estes grupos relatam sua passagem no GCAP no histórico apresetado em seus sites.

⁴⁸ Entrevista mestre Kenji, Kenji Shibata, 5 jan. 2017 - Salvador, Bahia.

Se, por um lado, as mudanças desses anos marcaram o GCAP por uma repentina diminuição no número de alunos e pela perda, de uma forma conflituosa, de alguns dos contramestres e representantes, que, até então, tinham caracterizado de maneira ativa o grupo, por outro lado, a partir desses anos o GCAP se estabeleceu como uma realidade em resistência ainda mais forte. Não pela quantidade de alunos que ali participam, mas por seu trabalho de pesquisa e criação com a capoeira angola. Novos alunos assumiram novas responsabilidades numa organização que aos poucos veio compreender que qualquer um pode ser substituído, já que o que mais importa não é a manutenção de um grupo estável, mas a pesquisa sobre capoeira angola.

3.3. “A RENOVAÇÃO DA VIDA É O PAPEL DA NATUREZA”: CONSTRUINDO UMA DISCOGRAFIA DO GCAP

Em seu blog (2008-2011), mestre Moraes comunica e diálogo *online* com capoeiristas de diversos lugares, atividade que hoje continua em sua página pessoal do *Facebook* e na página do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho⁴⁹. Em uma dessas postagens, o mestre diz um pouco sobre seu atual desafio com a capoeira angola:

Na intenção de presentear-nos com a sua visão sócio política da capoeira, o mestre [Pastinha] afirmou que o capoeirista aprende para defender os seus direitos, e não para "praticar valentia contra a integridade pessoal" do outro. Finalizando, nos encontramos diante de um grande desafio: dar continuidade às ideias do Mestre Pastinha mesmo diante da necessária dinâmica cultural por que passa a capoeira angola, além da sua mundialização desenfreada⁵⁰.

Um processo que desconecta a capoeira de suas vertentes sócio-políticas, que deve ser analisado e interpretado pelos mestres contextualizando a capoeira “no processo de formação da sociedade brasileira, abdicando das limitações que têm sido impostas à capoeira, no que diz respeito às suas vertentes: seja esportiva, teatral, musical ou qualquer outra” (Mestre Moraes, em CARVALHO, ANO I – N. 11, 2005, p. 4). Do processo de mundialização da capoeira Moraes alerta para o fenômeno de compra-venda de títulos. Afirma que os mestres, especialmente os considerados “tradicionais” devem “estar conscientes de que a causa da capoeira é maior que as benesses que lhe são ofertadas em troca de um título de mestre ou de contramestre de capoeira angola, que alguns deles têm concedido de forma irresponsável” (*Ibidem*).

⁴⁹ Disponível em <www.facebook.com/Grupo-de-Capoeira-Angola-Pelourinho>, consultado em 13 abr. 2017.

⁵⁰ TRINDADE, 5 abr. 2010, disponível em: <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>, consultado em 08 abr. 2017.



Figura 25: Cartaz do Evento GCAP Japão 2015.
Fonte: Arquivo GCAP

Em 2000, o GCAP começa o novo milênio celebrando os seus vinte anos de atividades com a XII Oficina e Mostra de Capoeira Angola, realizando um evento entre o Forte do Santo Antônio, a casa de Angola e Ilha de Maré. Desde então, muitas outras mudanças aconteceram, novos núcleos foram criados e desativados, novos mestres e contramestre foram formados, alunos novos

começaram a participar das atividades do GCAP e outros pararam suas práticas. Hoje, o GCAP conta, além do núcleo em Salvador com quatro núcleos: no interior de São Paulo em São Luiz de Paraitinga (2000), no Japão (2001), na França (2014) e na Argentina (2015).

Os responsáveis desses núcleos, assim como alguns de seus membros, estudaram capoeira com mestre Moraes em Salvador e periodicamente visitam e treinam durante longos períodos no GCAP Salvador. Mestre Moraes quando possível participa das atividades desses núcleos. Além dos encontros físicos os responsáveis dos núcleos mantém contato com o mestre ao qual são comunicadas as informações sobre o desenvolvimento das aulas, membros, ensinamentos e todo o que diz respeito ao andamento das atividades.



Figura 26: Cartaz do Evento GCAP Paraitinga 2015 e imagens do evento.
Fonte: Facebook/gcapsaoluizdoparaitinga

Durante os anos de 2000, o GCAP deu continuidade as suas atividades, realizando eventos para a prática e discussão da capoeira, participando de encontros e eventos organizados por Universidades e organizações culturais no Brasil e em outros

países, produzindo textos e artigos sobre a capoeira, se posicionando como um defensor da capoeira angola em resistência, enfrentando os novos desafios e as mudanças proporcionadas pela globalização. Devido à grande quantidade, não é fácil acompanhar todas as atividades que o grupo participou nestes anos. Me parece interessante destacar aqui sua participação em documentos audiovisuais que contribuíram para difundir internacionalmente as atividades e o posicionamento do mestre Moraes e do GCAP sobre a capoeira. Todos eles se encontram na internet e foram visualizados por dezenas de milhares de pessoas.

Em 2000, o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia / TV Educativa (IRDEB/TVE), produz o documentário “A Capoeiragem na Bahia”, com duração de 57 minutos.

O documentário aborda a questão controversa das origens históricas da capoeira, sua imbricação africana-ameríndia-ibérica, sua relação com o Candomblé e as tradições desta dança/luta que se tornou um símbolo da manifestação corporal expressa no viço da ginga baiana. Além de focar as mudanças ocorridas na tradição e o surgimento das novas lideranças, o vídeo exibe imagens raras de duas grandes personalidades da capoeira da Bahia, os mestres Pastinha e Bimba – retiradas de películas das décadas de 50 e 60, telecinadas para exibição em TV pelo IRDEB -, e depoimentos de mestres da atualidade, do escultor Mário Cravo Júnior e do médico, ex-capoeirista e vice-governador Otto Alencar, que fala do preconceito de 30 anos atrás contra os que jogavam capoeira.⁵¹

A capoeira angola é representada, entre outros pela Academia de mestre João Pequeno, pelo GCAP e a FICA. Os mestres João Pequeno e Moraes participam das gravações em conjunto, sendo exibidas imagens de uma participação em conjunto dos dois grupos, no Forte de Santo Antônio.



Figura 27: Fotogramas do documentário “Capoeiragem na Bahia”, 2008. Fonte: Internet.

Em 2008, é produzido pela TVE Bahia / IRDEB o documentário “Artes da Capoeira”⁵², com duração de 52 minutos, sob a direção de Josias Pires Neto. Aqui são tratados e discutidos por diversos mestres e pesquisadores diversos temas sobre a capoeira. Uma entrevista a mestre João Grande acompanha a totalidade do filme,

⁵¹ Disponível em <portalcapoeira.com/capoeira/curiosidades/documentario-a-capoeiragem-na-bahia>, consultado em 08 abr. 2017.

⁵² Disponível em www.tve.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/102?template=irdeb, consultado em 08 abr. 2017.

enquanto são intercaladas diversas imagens da capoeira em Salvador. Divididos em três blocos, os convidados se confrontam, em debate, sobre os temas da musicalidade, a dança e a religiosidade. Mestre Moraes participa do último bloco sobre religiosidade e se exhibe com seus alunos cantando e tocando. Este filme é um interessante documento que retrata a diversidade de opiniões, posicionamentos e enfoques sobre a capoeira.

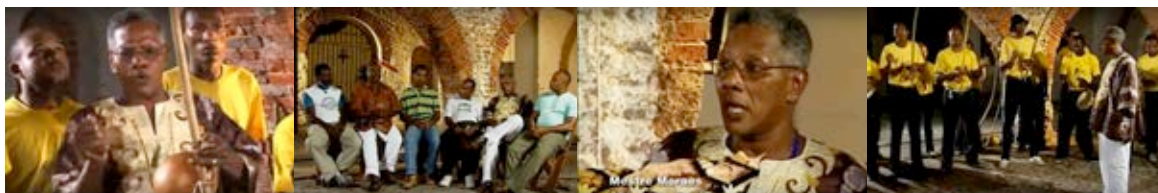


Figura 28: Fotogramas do documentário “Artes da Capoeira”, 2008, com a participação do GCAP.
Fonte: www.tve.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/102?template=irdeb.

Em 2011, destaca a participação de mestre Moraes ao programa TEDxPelourinho, evento realizado no dia 17 de setembro, em Salvador. Na ocasião, Moraes apresentou sua reflexão sobre “A capoeira sem preconceito⁵³”, voltada a discutir a atribuição de apelidos a alunos de capoeira como uma prática que muitas vezes pode desencadear *bullying*, quando sob a justificativa da tradição, são colocados apelidos pejorativos aos capoeiristas.



Figura 29: Pedro Moraes Trindade apresentando no TEDx Pelourinho em 2011. Fonte: www.ted.com/tedx/events/1828

Além da sempre mais consistente participação em produções e eventos, os anos de 2000, foram muito importantes pelo GCAP que, neste período, produziu a maior parte de sua discografia, aprimorando e desenvolvendo sua técnica e criatividade musical. Como apresentarei no quarto capítulo, por meio desses CDs, mestre Moraes expressa sua peculiar visão da capoeira em composições autorais, criadas a partir da herança das poéticas orais da capoeira angola. Nestes álbuns, Moraes expressa os fundamentos da capoeira, atualizando a linguagem musical e enriquecendo-a com sua criatividade e experiência pessoal.

A discografia do GCAP é composta por uma fita cassete, seis CDs produzidos pelo próprio GCAP e outro, em edição reduzida, produzido pela revista *Praticando Capoeira Angola*. A primeira produção sonora do GCAP é uma fita cassete, gravada em 1993 no

⁵³ Disponível em <www.youtube.com/watch?v=PSNJNk8At60>, consultado em 08 abr. 2017.

estúdio da Rádio Educadora da Bahia, digitalizada e remasterizada em ocasião do Evento do GCAP 2017, Vim de Ilha de Maré. Nela, são gravadas quatro faixas com ladainhas e corridos de domínio público. Em diversas versões e adaptações. A maioria são músicas que foram gravadas anteriormente por outros mestres como Traíra, Waldemar, Pastinha, Caiçara, João Grande e João Pequeno, entre outros. E duas faixas gravadas com ritmo ao vivo, identificadas como Angola e Cavalaria. Eis um exemplo:

Lá no céu tem três estrelas
colega velho, todas três em carrerinhas
uma é minha uma é sua
outra vai ficar sozinha
lá na terra onde eu nasci
todo mundo anda de pé
é uma terra hospitaleira
ela é ilha de Maré
um dia em Santo Amaro
foi chamado pra jogar
por um homem que eu não vi
Besouro Mangangá

Essa ladainha foi cantada na capoeira em diferentes versões, mas seus primeiros versos também se encontram em cantos de outros contextos culturais afro-brasileiros.



Figura 30: Capa do primeiro Cd do grupo, 1996.

Em 1996, foi lançado o primeiro Cd do grupo, “Capoeira Angola From Salvador, Brazil”, produzido pelo grupo com o apoio da *The Organization of American States* e *Smithsonian Folkways Recordings*. O Cd é estruturado em seis partes, as primeiras quatro são gravações de ladainhas e corridos. A ladainha que abre o Cd é de autoria de mestre Moraes, intitulada “Rei Zumbi dos Palmares”, marco de sua visão política da capoeira angola:

A história nos engana
Diz tudo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio

Viva 20 de novembro
Momento para se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada pra comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar
Zumbi é nosso herói
Zumbi é nosso herói
Do Palmares foi o senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele que mais lutou
Apesar de toda luta, colega velho
O negro não se libertou

As outras ladainhas e os corridos gravados no CD são de domínio público. Uma faixa é cantada por mestre João Grande e as outras por mestre Moraes. A quinta faixa é uma amostra de ritmos tradicionais da capoeira. A sexta apresenta o áudio, ao vivo, do Primeiro Encontro Internacional de Capoeira Angola, de agosto de 1994, durante o qual surgiu a ideia de produzir o disco. De uma maneira muito didática, estas partes do Cd são subdivididas em ladainhas, chulas e corridos, a cada qual corresponde uma faixa. Ao ouvir o Cd, é possível pular de um corrido ao outro sem ter que ouvir a música completa. Este recurso, ressalta o interesse em evidenciar as diversas partes musicais da capoeira e se torna um indício do olhar etnomusicológico com o qual foi produzido. As produções futuras, realizada de forma independente, não mantem esse recurso, mas privilegiam a unidade e continuidade entre estas partes.

A edição tem curadoria e direção do etnomusicólogo Anthony Seeger e apresenta uma introdução de C. Daniel Dawson, um texto de mestre Moraes sobre a história do GCAP, a música, a orquestra e o canto, outro texto de Greg Downey sobre a interação entre música e dança. Nestes textos, é ressaltada a capoeira angola pelo seu dinamismo, por seu compromisso político em repensar sua relação com a África. Segundo escreve Downey (1996, p. 15):

O universo musical da Capoeira Angola é extraordinariamente diverso, abrangendo um sem número de estilos pessoais forjados a partir de um conjunto de recursos musicais profundamente condicionados à emoção transmitida durante a performance. Entretanto, são raras as gravações que refletem adequadamente a grande complexidade dessa performance musical. Em geral, as injunções as quais estão submetidas as gravadoras tem alterado a estrutura das músicas ao mesmo tempo que as gravações deixam de apresentar informações relativas ao conteúdo e significado das estruturas musicais. O nosso objetivo, nesse sentido vai além da apresentação das ladainhas, chulas e corridos. Nós queremos também mostrar como a música de Capoeira Angola harmoniza diferentes elementos representativos de manifestações artísticas - jogo, história, conflito, camaradagem, entre outros – em um processo de criação coletiva.

Para atingir o objetivo, as músicas trazem comentários críticos, em que são explicados alguns significados e criadas algumas relações entre texto, história e prática

da capoeira. O folheto é bilingue, inglês e português, o que demonstra a vontade dos produtores de distribuir o Cd não somente nos Estados Unidos mas também no Brasil. O encarte do Cd é muito rico, apresenta também uma bibliografia, discografia e um glossário dos termos adotados. Os créditos destacam os pesquisadores envolvidos na produção do disco assim como os componentes do grupo.

O segundo Cd, que foi integralmente produzido pelo grupo, é chamado “O GCAP têm dendê”. Foi lançado em 1999, ano em que muitos membros tinham saído do GCAP. A imagem da contracapa talvez ironize esta mudança, pois que apresenta uma bateria composta somente por mestre Moraes e, na frente dos músicos, agachados, ele e mestre João Grande fazendo louvações aos pés do berimbau.



Figura 31: Contra capa do Cd O Gcap Tem Dendê, 1999.

O encarte também reproduz uma fotografia com os membros do grupo dando o créditos dos que participaram à produção do Cd e conta com um pequeno texto, em português, assinado por mestre Moraes. Nele, o mestre posiciona o GCAP como antagônico ao processo que compreende a capoeira somente como uma arte marcial e a favor da preservação de elementos tradicionais de técnicas, rituais e filosofias, que mostram “a pluralidade de suas formas – a diversidade de máscaras, adquiridas durante seu processo histórico de criação e recriação na África e no Brasil” (MORAES, 1999). Ainda, escreve o mestre, “Para o GCAP, a capoeira é importante na medida em que agrupa seus praticantes num projeto de conscientização social, político e cultural”. Conscientização para os direitos básicos da cidadania. “Para esta luta estamos



Figura 32: Uma das páginas do encarte do CD O Gcap Tem Dendê, 1999.

conscientes de que serão atores e aliados importantes todas as pessoas, independentemente de sexo, cor, religião ou classe social”. O Cd apresenta cinco ladainhas de autoria de mestre Moraes, três de domínio público e uma faixa de ritmo intitulada *Gunga zangado*. As ladainhas autorais refletem a ideia política do GCAP quanto a conscientização social, como a intitulada “Devedor”, que traz uma crítica à desigualdade social:

Menino fala verdade
 Na hora da confissão
 Se quiseres ir pro céu
 Desfrutar da salvação
 Padre anda de batinha
 Mas não pense que é mulher
 Me perdoem os pecados
 Jesus, Maria e José
 O meu santo protetor
 Não me cobra um vintém
 Não quero ser acusado, ô meu Deus
 De dever nada a ninguém
 Como posso dar dinheiro
 Se o patrão não me pagou
 Ladrão que deve a ladrão
 Não é visto devedor⁵⁴

O terceiro cd é de 2001, intitulado “Brincando na Roda”, inicialmente foi produzido pelo GCAP e em 2004 foi remasterizado e distribuído pela *Smithsonian Folkway*. Tive acesso ao encarte desta última edição que, assim como “Capoeira Angola From Salvador, Brazil” é muito rica em texto, assinado pelo etnomusicólogo Norton Marks. O qual relata um breve recorrido entre artes marciais similares à capoeira que se desenvolveram entre o Brasil, o Caribe e os Estados Unidos. Sempre sob uma ótica etnomusicológica, este texto apresenta os instrumentos musicais e sua ligação com outros instrumentos na África e em outros países. A segunda parte do encarte é dedicada à transcrição e tradução para o inglês das músicas. Norton Marks (2003, p. 25) explica:

No attempt has been made to provide a full transcription or translation of all the songs; rather, these notes give an idea of their content and, where possible, provide a thumbnail translation of the *ladainhas*, the opening narrative sections, and the responses in the *corrido* sections. The Portuguese texts of the *ladainhas* and the *corridos* have been provided⁵⁵.

⁵⁴ Faixa 2, *Devedor*, GCAP, 1999.

⁵⁵ “Nenhuma tentativa foi feita para fornecer uma transcrição completa ou tradução de todas as canções; essas notas dão uma ideia de seu conteúdo e, onde possível, fornecem uma tradução em miniatura das

Neste cd, mestre Moraes apresenta duas versões de ladainhas tradicionais junto à sete ladainhas autorais. Entre elas, “Precaução”, um elogio ao trabalho cotidiano, as esquivas que é preciso apreender a dar para vencer na vida. Um pouco mais dos princípios que o mestre transmite por meio da capoeira angola, recuperando o tema já ressaltado por mestres anteriores a ele, que reforçam a ideia de que *capoeirista é trabalhador e não vagabundo*:

 Todos dia da semana
 Você me vê ocupado
 Procurando me esconder
 Da vigília do soldado
 La língua do falador
 Do facão do enciumado
 Da tristeza do doente
 Do azar do excomungado
 Do olho grosso do invejoso
 De quem não venceu na vida
 Só porque foi preguiçoso⁵⁶

Um ano depois que a *Smithsonian Folkway* lançou “Brincando na Roda”, o cd foi indicado para participar do *Grammy Award* na categoria melhor Álbum de *World Music Tradicional*⁵⁷. Este evento, além de representar um momento de reconhecimento muito importante para mestre Moraes e o GCAP, é um marco para a aceitação da música da capoeira angola e seu ingresso no mercado discográfico. A *Smithsonian Folkways* assim descreve o cd⁵⁸:

Cavando mais profundamente no movimento da mente e corpo proporcionados capoeira, a música em “Brincando na Roda” traz para vida a graciosa essência da arte que segue os movimentos de auto-defesa. Uma parte integral da capoeira, a música é uma trilha sonora complementar que vem da mistura de origens africanas e cultura brasileira. A capoeira continua um sucesso e se espalhando exponencialmente pelo mundo hoje.

ladainhas, as seções narrative de abertura e as respostas nas seções dos corrido. Os textos portugueses das ladainhas e dos corridos têm sido fornecidos” (*trad. minha*).

⁵⁶ Faixa 5, *Precaução*, GCAP, 2004.

⁵⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41171.shtml>, consultado em 08 abr. 2017.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.folkways.si.edu/grupo-de-capoeira-angola-pelourinho/2-brincando-na-roda/world/music/album/smithsonian>, consultado em 08 abr. 2017.



Figura 33: Discografia do GCAP 1996-2015

O quarto cd é chamado “Ligação Ancestral”, foi produzido em 2005, financiado pelo Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura, inscrito em Edital público. O Cd possui oito faixas, todas elas contém ladainhas autorais do mestre Moraes e corridos de domínio público. No encarte, mestre Moraes escreve que “Ligação Ancestral” é “um homenagem ao Alapini, Deoscoredes Maximiliano dos Santos⁵⁹, meu líder espiritual, por ter me mostrado o caminho para o reencontro com a minha ancestralidade. Além de um homenagem, este Cd afirma a estreita ligação entre mestre Moraes e o Alapini, que participou do evento do GCAP, em que o disco foi lançado.



Figura 34: Foto tirada durante o lançamento do Cd Ligação Ancestral. Os últimos dois à direita são os mestres Didi e Moraes. A esquerda, Cláudia Moraes Trindade, Eugênio Líbano Soares, Juana Elben dos Santos, Dalila Moraes Trindade. Foto: Arquivo GCAP.



Figura 35: Foto tirada durante o lançamento do Cd Ligação Ancestral com alguns dos então membros do GCAP e mestre Moraes. Foto: Arquivo GCAP.

⁵⁹ Deoscoredes Maximiliano dos Santos foi escritor, artista plástico e sacerdote, sendo Alapini, o título mais alto do Culto aos Egungun. Filho da Ialorixá Mãe Senhora, conhecido como mestre Didi, sacerdote e artista plástico, falecido em 2014.

A referida homenagem é marcada pelo texto da primeira ladainha do Cd, chamada “Ancestralidade”:

*Agô Senhora Menina
Agô, ya agô bàbá
No Ilê estou chegando
Quero dizer mojubá
Inquice, voduns e tatas
Olorun, bàbá Ogum
A deusa dos nove ventos
Mojubá ya mesorum
Vou vencer esta batalha
Com ajuda de Xangô
Peço licença a vovó
Peço licença a vovó⁶⁰*

Nesta ladainha, o mestre pede licença aos seus ancestrais e guias espirituais. Faz referência a duas importantes ialorixás de Salvador Mãe Senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo, mãe do Alapini, mestre Didi, e a Mãe Menininha do Gantois, Maria Escolástica da Conceição Nazaré. Mestre Moraes também pede licença a Olorun, as divindades dos cultos banto e jeje - os inquices, voduns, tatas - e aos orixás Ogum, Iansã e Xangô. A louvação continua após a chula, no corrido que segue a ladainha entoando estes versos e diversas variações:

*SOLISTA: Alapini agô, agô ya, agô baba
CORO: Alapini agô
SOLISTA: Venho lhe pedir licença
CORO: Alapini agô
SOLISTA: Licença para jogar
CORO: Alapini agô
SOLISTA: No Ilê estou chegando
CORO: Alapini agô
SOLISTA: Agô Alapini
CORO: Alapini agô*



Artigo 13: *Correio da Bahia*, Salvador, 10 mar. 2006.

⁶⁰ Faixa 1, *Ancestralidade*, GCAP, 2005.

Em suas múltiplas variações, o corrido se torna em mais uma ocasião para louvar Olorun, o criador do mundo físico e espiritual para a tradição ioruba, e os orixiás, seus guias espirituais. No Cd, em um breve texto, Juana Elbein dos Santos, antropóloga e esposa do Alapini mestre Didi, anota:

Mestre Moraes numa nova afirmação existencial, celebrando os valores civilizatórios da nossa ancestralidade neo-africana volta a expendir com vigor e emoção a sua linguagem premiada de ginga e criatividade. A partir de sua própria experiência de vida, ele expande o rico acervo das herdadas manifestações culturais, contribuindo a difundir um autêntico humanismo, transmitido desde os primórdios africanos, repassando e recriados de geração em geração. Comprometido com sua própria ancestralidade, Mestre Moraes transmite uma peculiar visão de mundo. Pelo seu engajamento, sua conduta e conhecimento foi integrado à Comunidade Cultural e Religiosa Ilê Asipá recebendo o oye – título de honra Omo Ogun Keji. Moraes despoja da capoeira que o habita, a visão folclorizante, superficial, cooptativa, ginástica. Enfoques ocidentalizantes alastram-se em clubes e acadêmias, numa linguagem desprovida de vigor ancestral, esvaziando-a de seu singular sentido sócio-histórico cultural.

Com essa produção, mestre Moraes espera estimular o senso crítico de capoeiristas e “admiradores desta arte complexa”. Produzir mais um disco significa tentar “preservar um mínimo, possível, do que os antigos mestres defendiam como práticas ancestrais”, lê-se no encerte:

herdadas daqueles que, através do canto, diziam o que não lhes foram dadas as condições necessárias para escreverem. Assim, os antigos mestres, num ato rebelde, característico dos oprimidos com desejo de transformações fizeram do canto a letra, e do corpo a caneta (Moraes em GCAP, *Ligação Ancestral*, 2005).

Com este Cd, Moraes faz homenagem a família Asipá e celebra seu ligado e compromisso em divulgar uma outra maneira de entender as relações, assumindo publicamente seu papel de pesquisador e promotor de uma epistemologia da ancestralidade.

O quinto Cd do GCAP é intitulado “Meu Viver”, lançado durante o Evento GCAP 30 anos, em 2010, em que tive a oportunidade de participar, recém chegada a Salvador. Mestre Moraes, em seu blog, anunciava um tema para o Cd: “a desconstrução de preconceitos contidos em algumas cantigas de capoeira que continuam sendo cantadas por praticantes desta manifestação, mesmo mestres, que não têm atentado para as subjetividades dos versos⁶¹”. Quebrando com a “tradição”, Moraes propõe aos seus alunos não somente não cantar mais textos que se tornaram ofensivos e com conteúdo discriminatório, como por exemplo, escreve o mestre:

*Tava lá no pé da cruz
Fazendo a minha oração*

⁶¹ TRINDADE, 28 dic. 2009, disponível em: mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/12/chega.html, consultado em 12 abr. 2017.

*Quando apareceu um negro
Que era a imagem do cão (diabo).
Enquanto S Antonio é "protetor da barquinha de Noé"
Ou então, o corrido do tipo: Quebra milho como gente, macaco!!⁶²*

Não com o intuito de esquecer o passado, mas para criar um melhor futuro. Para, diz ele: “Que a capoeira seja, também, um instrumento de elevação da auto-estima do afro-descendente já tão massacrado pela indústria midiática”. No Cd, ele recompõe algumas ladainhas e corridos, pensando ultrapassar essas discriminações e propondo novas interpretações. O Cd “Meu Viver” é também uma homenagem aos 60 anos de vida de mestre Moraes e 30 de fundação do GCAP. Seu encarte é rico em fotografias que retratam diversos momentos da vida do mestre na capoeira. Traz transcrições de oito ladainhas de sua autoria e vários novos corridos. Carlos Eugênio Libano Soares, professor de História da Universidade Federal da Bahia, orientador de mestrado de Moraes, escreve o texto que acompanha o encarte do Cd.

Mestre Moraes é um dos poucos que ainda mantém o estilo de voz característico da antiga Capoeira Angola. Reunindo canções tradicionais, cuja autoria se perde na noite dos tempos, junto com aquelas criadas pelo gênio característico do Mestre, este CD vem em cheio sonorizar o novo momento que a capoeira, patrimônio imaterial do povo brasileiro, desfruta, momento nunca antes experimentado, de prestígio, visibilidade, respeito e consagração internacional, é o Mestre Moraes em seu melhor momento. E todos terão o privilégio de acompanhar este marco dos 30 anos do renascimento da Capoeira Angola da Bahia, na voz de um personagem central desta história de superação e perseverança nas tradições do povo brasileiro: Pedro Moraes Trindade, Mestre Moraes.



Figura 36: Gravação CD Meu Viver, GCAP, 2010, Fonte: Arquivo GCAP.

O último disco, “35 anos do GCAP”, foi gravado e lançado em 2015, produzido pelo GCAP com o apoio do técnico de áudio Vicente Gongora e de alguns alunos da Faculdade de Comunicação da Ufba, envolvidos para a gravação do vídeo pelo coordenador do laboratório de TV/Vídeo e professor da Facom, Leonardo Reis, que naquele período era membro do GCAP. O cd contém 9 pistas gravadas com ladainhas e cantigas e uma pista instrumental. São apresentadas cinco novas ladainhas, três novos

⁶² *Ibidem.*

corridos de autoria de mestre Moraes, mais um novo corrido de autoria de mestre João



Figura 37: Os mestres Moraes e Kenji durante a gravação do Cd GCAP 35 anos.
Fonte: Arquivo GCAP.

Grande cujo arranjo musical foi criado por Moraes. No encarte do Cd, não há texto escrito, apenas as transcrições das ladainhas e dos primeiros versos de cada corrido. Mestre Moraes abre o Cd com uma louvação ao orixá Ogum:

Eu carrego minha cruz
É Ogum que me domina
Lá no final do caminho
Uma luz me iluminou
Papai Ogum me ajuda
Papai Ogum me ajuda
Ele quem me protejeu
Ogum não pertence a nada
Não é seu e nem é meu
Ele é de todo mundo
Se quiser lhe conquistar
Um pedaço de inhame
Pra quem a ele oferecer
E depois de todo tempo
Ele vem lhe agradecer⁶³

A gravação deste cd aconteceu no espaço do grupo no Forte Santo Antônio durante dois dias. Apesar das novas ladainhas e corridos, não houve ensaio anterior às gravações. No meio da gravação, Moraes foi ensaiando conosco os novos corridos que repetimos algumas vezes antes de gravar, não sem dificuldade por parte de alguns. Os membros do GCAP se revezaram constantemente aos instrumentos, enquanto, mestre Moraes permaneceu ao berimbau gunga em todas as faixas, com exceção da oitava na qual mestre Kenji assumiu o gunga, interpretando ladainha e corridos. A gravação foi, ao vivo, com os instrumentos colocados na posição da bateria da roda. Cada instrumento foi gravado independentemente, acrescentando um microfone para a voz do

⁶³ Faixa 1, *Proteção de Ogum*, GCAP, 2015.

solista e outro para a voz do coro, que ficou posicionado no lado direito da bateria. O resultado dessa gravação chegou em minhas mãos com as pistas unificadas e, pelo que entendi, não existe gravação por pistas independentes, de maneira que a equalização foi feita no local de gravação.

Apesar de terem acontecido duas sessões de gravação, a maior parte do tempo foi utilizada para montar e ajustar os equipamentos de som, equalizar os instrumentos e resolver problemas técnicos, especialmente no primeiro dia. Chegada a hora de gravar, o pessoal já estava cansado e, por isso, houve opção para gravar novamente em segunda ocasião. As gravações foram rápidas, repetindo um máximo de duas ou três vezes cada ladainha. Isso foi possível porque o pessoal está acostumado a tocar junto e a gravação corresponde ao ritmo executado durante as rodas.



Figura 38: Gravação CD GCAP 35 anos 2015. Fonte: Arquivo GCAP.

O envolvimento de mestre Moraes com a música é maior que as composições gravadas para a capoeira. Em sua juventude, Moraes formou grupos de samba junto a seus irmãos e filhos. Ele toca vários instrumentos de percussão, violão e um pouco de cavaquinho, que aprendeu tendo como referência seu pai que, diz Moraes, “tocava cavaquinho bem mesmo”.

Depois eu fui deixando de ter tempo, passei a me envolver mais com o conhecimento, outro não é, acadêmico principalmente e aí foi me faltando tempo pra esse envolvimento estritamente com a música, e a capoeira também tomou mais tempo... Mas já tive a oportunidade, já tivemos com meus filhos Pepeu, Sizinho e tal, meus irmãos, meu irmão Zequinha, que a gente teve um grupo de pagode e justamente essa banda é que me acompanhava nos festivais. [...] Teve o "Grupo Oxé", Oxé e aquele machado de Xangó. Grupo Oxé.⁶⁴

Quando perguntei a Moraes se essa experiência com bandas de samba contribuiu

⁶⁴ Entrevista Mestre Moraes 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

para a formação de sua ideia musical da capoeira ou para a concepção do conjunto do GCAP, ele respondeu: “não, as coisas aconteceram assim em um processo muito complexo de bifurcação, foram acontecendo, uma coisa se encontrava com a outra, e surgia outra”. Com relação à composição de letras de músicas, vale acentuar que Moraes compunha sambas e, em 1985, venceu o segundo lugar no Festival da Canção Portuária organizado pela CODEBA – Companhia de Docas do Estado da Bahia, empresa na qual trabalhava no Cais do Porto de Salvador.

Então, eu não sei porque, eu tenho essa facilidade poética. Eu gosto muito de cordel, adoro literatura de cordel e fiquei mais apaixonado depois que eu fui entender dessa lado rebelde do cordel. De ver o cordelista como esse poeta orgânico, eu me interessei muito por isso e vi que a capoeira estava precisando de cumprir mais o papel dela de instrumento de comunicação social, assim como o cordel. A capoeira pode fazer isso também e eu abracei o desafio de começar a compor as músicas, pensar um tema e versar encima desse tema. As coisas foram acontecendo, paralelo a isso. Em apoio, nos temos o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, onde eu não preciso estar convocando alunos de outros mestres de capoeira para tocar, pra eu cantar... e tudo isso facilitou.⁶⁵

Em gravações antigas vê-se esse trânsito entre literatura de cordel e capoeira, como por exemplo na ladainha inspirada por o cordel *A peleja de Manoel Riachão e o Diabo* de Leandro Gomes de Barros. Essa interligação é observada também na relação de amizade e respeito mútuo entre cordelistas e capoeiristas. O GCAP, por exemplo, teve um cordel inspirado em sua história chamado “Do Zumbi ao GCAP” de autoria de Leandro Tranquilino Pereira (1995).



Figura 39: Capa do cordel “De Zumbi ao GCAP” por Leandro Tranquilino Pereira (1995), em anexo CC.

⁶⁵ *Ibidem.*

No tocante às composições autorais gravadas nos Cds do GCAP, Moraes explica que, a partir desse desafio, ele iniciou a pensar em temas e a compor. Para isto, ele precisava conhecer o tema, pois que a pesquisa é parte fundamental do processo compositivo do mestre. Estudar se tornou necessário também para poder responder às curiosidades e questionamentos de quem escuta suas composições. “Fui compondo e guardando, compondo e guardando... eu já tive oportunidade de fazer duas ladainhas numa noite. Então eu agora falando disso, digo assim: “poxa eu consigo!”. Mas eu nunca atentei pra essa capacidade, eu sempre vi como uma coisa muito natural⁶⁶”. Para Moraes, um desafio é ter a condição de contextualizar aquilo que você está cantando na capoeira, com citações formais da filosofia, da história e outras ciências. Lembrando que, quando o capoeirista tem esta capacidade de verbalizar, ele também está sendo pesquisador, ou fazendo filosofia. “Eu costumo dizer”, afirma o mestre, “que a música de capoeira, ela vai ter sentido só pra quem faz parte desse grupo identitário chamado *capoeirista*. Os que não são, vão ter dificuldade⁶⁷”.

3.4 “PARCERIA SIM, INTERVENÇÃO NÃO”: O GCAP E O FORTE DA CAPOEIRA

Em notícias dos jornais do final dos anos de 1990, é possível acompanhar um pouco a situação de marginalização que o forte de Santo Antônio vivia, mostrando a grande transformação que esse espaço de capoeira sofreu nos últimos vinte anos. Estas notícias pouco relatam sobre a existência de atividades culturais e de capoeira, mas revelam o medo e a desconexão que a população local do bairro de Santo Antônio vivia com o forte naquele estado. Lê-se no artigo do jornal *A Tarde* de 26 ago. 1996⁶⁸:

A balburdia, o desacato e a criminalidade, enfim, o caos total, está reinando no Forte de Santo Antônio, local que no passado, paradoxalmente, funcionou como Casa de Detenção da Bahia. O espaço hoje é de resistência de marginais, traficantes e ponto de encontro de usuários de drogas das classes média-alta de Salvador. Cerca de 40 famílias ocuparam o lugar, das quais pelo menos a metade trafica drogas, segundo depoimento dos moradores próximos. Só para se ter uma idéia do quanto dantesco, os filhos dos invasores brincam com latas de crevejas velhas e seringas utilizadas pelos toxicômanos.

Neste panorama de venda de drogas e prostituição, será que o autor não citou as atividades de capoeira porque as via como parte das atividades ilegais? Ou porque não as conheceu? Ouvindo as histórias dos que viveram o GCAP naquele período e assistindo vídeos e fotografias da época, vê-se que a sala gerida pelo grupo era bem

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*,

⁶⁸ DE SOUZA, p. 3 20 ago. 1996.

cuidada e decorada, contrastando com o estado de ruína que o forte se encontrava. Mestre Moraes desejava que o GCAP fosse um espaço acolhedor, limpo e um bom lugar para treinar e pesquisar capoeira, um lugar que pudesse servir para ajudar as pessoas a deixar de assumir drogas ilícitas, *fazendo da capoeira sua própria droga*. Esta diferenciação mostra que a capoeira no Forte se posicionava como resistência, também frente a situação de ocupação violenta e ilícita.

Em 1997, o Ministério da Cultura e o Governo do Estado da Bahia, através do IPAC, começaram novas pesquisas para recuperar e reformar a estrutura física do imóvel, que se encontrava em um preocupante estado de degrado. Segundo a visão de um morador do Forte, registrada pelo jornal Correio da Bahia: “‘Aqui tem muito lixo, imundície. As crianças ficam doentes toda hora’ [...] acrescentando que ratos passeiam pelas casas. ‘Além de tudo, falta água e a iluminação é precária. Os moradores do Santo Antônio já fizeram vários abaixo-assinados para tirar a gente daqui’⁶⁹”. Além das pesquisas, foram empreendidas ações para a desocupação do Forte: “o IPAC já esteve no local e chegou a iniciar as negociações de relocação das famílias, oferecendo cerca de R\$1.500 per cada imóvel, o que é negado pelo assessor-chefe do órgão⁷⁰”.

A jornalista do jornal A Tarde, Maria de Fátima Danneman, em artigo intitulado “Forte de Santo Antônio está abandonado há mais de 10 anos”, relata um pouco a situação dos capoeiristas no Forte e destacando-os por serem atores culturais:

Quem entrar no Forte hoje vai encontrar roupas secando em seu antigo pátio. As celas da antiga cadeia foram transformadas em moradia. Pior: a convivência da comunidade que ocupou o forte com os moradores do bairro do Santo Antônio não tem sido nada fácil. São esses problemas que o estado, GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), moradores e entidades negras querem acabar. [...] Segundo Mestre Moraes, do GCAP, desabrigados ocuparam o forte, transformaram em moradia e tornaram a convivência com os grupos de capoeira bastante difícil. ‘As pessoas que fazem a cultura baiana não têm um espaço apropriado para desenvolver suas atividades’, diz.⁷¹

No período que seguiu esses artigos, as negociações para a desocupação do Forte continuaram, culminando com a retirada dos moradores ocupantes. A Academia de mestre João Pequeno e o GCAP de mestre Moraes não aceitaram perder suas sedes e decidiram permanecer lá. O objetivo da desocupação era a implementação do projeto Filarmônicas, uma tentativa de transformar o forte na Casa das Filarmônicas, com uma escola de música, oficina de concertos de instrumentos musicais, alojamento para

⁶⁹ FORTE, p. 3, 16 ago. 97.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ FÁTIMA, p. 5, 12 jun. 1997.

músicos de filarmônicas do interior, etc...⁷²

Capoeira ou Filarmônica? Eis a questão. De um lado, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho e moradores da área defendem a velha arte marcial baiana. Do outro, o governo do estado quer um centro de filarmônica. “Em cima do muro” fica um grupo de pessoas que defende uma discussão mais ampla ou quem sabe, uma “coligação” entre os dois projetos. Este é o dilema que cerca o destino do Forte de Santo Antônio Além do Carmo, no centro Histórico, ex-prisão, ex-centro de cultura popular, abandonado há 10 anos e agora habitado por um grupo de sem-teto que invadiram a área. Ontem pela manhã, a destinação do forte foi discutida durante a sessão solene da Câmara Municipal, convocada pelo vereador João Bacelar, para discutir o projeto de criação do Centro Popular de Cultura no Forte que “seja dotado de condições infra-estrutura moderna para o desenvolvimento de atividades culturais, contribuindo para estimular o desenvolvimento da imaginação criadora, da sensibilidade social, a partir da realização de programas de arte, cultura e ecologia, procurando ativar a consciencia da cidadania”, conforme diz o vereador (*A Tarde*, 12 jun. 1997).

A fachada do forte foi coberta por tapumes e foi instalada uma placa anunciando a obra, mas apesar das previsões do assessor chefe do IPAC, Luciano Borges: “Até final do ano estarão concluídas as obras de recuperação do Forte de Santo Antônio, no Centro Histórico de Salvador, onde vai funcionar a Casa das Filarmônicas⁷³”. O IPAC conseguiu realizar apenas concertos pontuais, resultando o projeto de reforma ser somente mais uma promessa não cumprida. Um ano depois, Maria de Fátima Dannemann escreve novamente sobre o Forte, em uma matéria dedicada às fortalezas de Salvador: “Os fortes da cidade têm nome de santo, mas nem isto salva do abandono alguns deles. O Forte de Santo Antônio Além do Carmo amargou anos a fio de completa decadência até que finalmente, no ano passado, foi iniciada a reforma que até hoje não terminou⁷⁴”. No entanto, as análises do IPAC descobriram uma cisterna do século XVIII com capacidade de armazenar 400 mil litros de água e uma placa alusiva a construção do forte assinada pelo rei Afonso VI. “Coisas que”, escreve a jornalista, “nunca foram conservadas anteriormente, nos tempos em que o forte foi prisão, casa de detenção, centro de cultura popular, até o degrado e abandono total e completo⁷⁵”. Apesar das inquietudes para com a conservação dos patrimônios materiais e imateriais da Bahia e com a proteção de sua memória histórica, a reforma continuou sem ser efetivada. Ainda em 2001, o jornal *A Tarde* denunciava a situação com um artigo de Maristela Sampaio, “Fortaleza de Santo Antônio aguarda reforma há 20 anos”.

Completamente em ruínas. É assim que se encontra hoje o Forte de Santo Antônio além do Carmo. Até os tapumes que isolavam a fortaleza, cuja reforma vem sendo anunciada pelo governo há mais de 20 anos, estão sendo arrancados. Segundo pessoas residentes no bairro de Santo Antônio, os tapumes estão sendo roubados por

⁷² *Ibidem*.

⁷³ FORTE, p. 3, 16 ago. 97.

⁷⁴ FÁTIMA, p. 12, 18 dez. 1999.

⁷⁵ *Ibidem*.

moradores de uma invasão próxima para servir de teto e parede de barracos que descem pelas encostas até a Rua do Pilar, no Comércio. Tomado por lixo e encoberto por um matagal, o forte está sendo ocupado “por pessoas que vêm fumar maconha” como denuncia José Antônio de Melo, funcionário contratado pelo IPAC há dois anos para vigiar o local durante todo o dia. Ele diz que não consegue controlar a entrada de pessoas estranhas porque, em um dos cubículos onde funcionava o antigo presídio da cidade, acontecem as aulas de capoeira do Centro Esportivo Capoeira de Angola e os alunos entram e saem sem se identificar. A sala onde acontecem as aulas é o único local que recebeu uma reforma recente. “Ninguém fala em reformar isso aqui”, afirma Melo, que conta com a ajuda de outro funcionário do Ipac para vigiar o forte⁷⁶.

O artigo cita também o funcionamento das aulas do GCAP e o desânimo com as tentativas de reforma do forte patrimônio histórico do Brasil.

Para tentar reverter esta situação, em 2002, foi constituída a Ong Forte do Capoeira, também conhecida por *Sociedade Brasileira de Defesa e Preservação da Capoeira* com as seguintes missões:

1. Preservar a Capoeira através dos "Saberes e Fazeres" dos seus Mestres;
2. Incentivar a prática da Capoeira como instrumento de inclusão social, educação para cidadania e cultura da paz;
3. Universalizar a Capoeira como instrumento educativo de desenvolvimento da consciência de cidadania, de auto-estima, do orgulho étnico e do respeito pelas diferenças;
4. Promover o amparo e assistência social aos Mestres de Capoeira;
5. Conscientizar a sociedade sobre a contribuição e a importância da Capoeira na formação da cultura brasileira;
6. Agregar valor, permanentemente, ao Centro de Referência, Estudo, Pesquisa e Memória da Capoeira;
7. Apoiar as iniciativas de Organizações Não Governamentais e de pessoas físicas, em ações afirmativas para a preservação da Capoeira;
8. Promover a descoberta e a ascensão de novos talentos no Universo da Capoeira;
9. Perseverar a inserção da Capoeira na grande curricular da rede nacional do ensino público, fundamental e médio;
10. Cultuar a Capoeira com Herança Ancestral Africana e Patrimônio Cultural Imaterial do Povo Brasileiro⁷⁷.

Em 2004, o governo iniciou processos de reconhecimento da capoeira. No âmbito

⁷⁶ SAMPAIO, p. 2, 15 apr. 2001.

⁷⁷ Disponível em <http://www.capoeira.jex.com.br/noticias/visita+a+salvador+ii+o+forte+da+capoeira>, consultado em 08 abr. 2017.

estadual, o IPAC abriu o processo de registro da capoeira como patrimônio imaterial⁷⁸. Através de uma carta aberta publicada *online*, mestre Moraes denunciou a modalidade em que a Associação Brasileira de Preservação da Capoeira – Forte da Capoeira estava atuando, sem envolver no processo os capoeiristas. Ainda, denunciou que, durante a primeira assembléia geral extraordinária, a associação redigiu um novo Estatuto “privilegiando a participação, na diretoria, de pessoas que nada tem a ver com a capoeira”. Segundo denunciou o mestre:

As minhas preocupações com relação a mais esta forma de ocupação do nosso espaço, foram minimizadas com a explicação de que entre os capoeiristas não existe ninguém capaz de gerenciar a capoeira, afirmação que teve a anuência de uns poucos capoeiristas que se faziam presentes. Dois dias após a Assembléia, eu ainda acreditava na possibilidade do diálogo mas deparei-me com absurdos gritantes: os meus questionamentos não constavam na Ata da Assembléia; soube que alguns capoeiristas foram impedidos de participar da Assembléia - creio que para evitar apoio aos meus questionamentos - além de eu não ter tido acesso ao livro de Atas. Diante do exposto, e por ter consciência de que não faço parte do grupo dos capoeiristas vistos como "incapazes" solicitei, formalmente, o meu desligamento em caráter irrevogável mas prometendo continuar a minha luta contra qualquer comportamento, com a capoeira, que deixe a conotação de intervenção ou cooptação. Os tempos mudaram mas alguns desconhecem.⁷⁹

As críticas de Moraes evidenciam ainda um trato de desigualdade que é reservado por órgãos governamentais aos intelectuais orgânicos, os mestres mais antigos. As modalidades em que órgãos governamentais e capoeiristas podem trabalhar juntos para o fortalecimento da capoeira são uma problemática ainda não resolvida.



Figura 40: Imagens do forte de Santo Antônio antes da reforma.

⁷⁸ *Diário Oficial* de 22 dez. 2004.

⁷⁹ Disponível em <http://www.capoeira.jex.com.br/noticias/visita+a+salvador+ii+o+forte+da+capoeira>, consultado em 08 abr. 2017.

Finalmente, em 2005, foi anunciada a reforma do forte, “o primeiro passo para tornar o local novamente uma fortaleza, mas desta vez para a preservação e memória da capoeira” escreve o jornal *Tribuna da Bahia*:

O governador (Paulo Souto) autorizou o início das licitações e em aproximadamente noventa dias as obras serão iniciadas. O prazo de conclusão é de um ano. A recuperação será acompanhada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) e devem ser concluídas em um ano. O Governo do Estado vai investir 2,3 milhões na reforma, com recursos provenientes do Prodetur II (FORTE [...]), *Tribuna da Bahia*, p. 8, 22 dez. 2005).

Só em 2006, mais de 26 anos depois da proposta de criação do Centro de Cultura Popular, graças ao insistente trabalho dos mestres que viveram e habitaram o Forte e a ONG – Forte da Capoeira, que intermediou sua gestão entre os anos de 2002 e 2005, foi finalmente executado um grande projeto de reforma. O então administrador do Forte, superintendente da Ong Forte da Capoeira, José Augusto Leal, convencido da importância da capoeira e de outras manifestações afrobrasileiras, serviu de mediador entre os mestres e o Governo do Estado da Bahia para traçar o projeto de reforma. A proposta era de formalizar a fortaleza como sendo o Projeto Forte da Capoeira, concebido como um Centro de Referência, Estudos, Pesquisa e Memória da Capoeira para a preservação da memória da cultura baiana.

A arquiteta Vivian Lene, autora do projeto de restauração, junto com Luciana Guerra, e de tese de mestrado sobre o Forte de Santo Antônio, ressalta que a concepção do projeto busca um retorno à volumetria que o forte possuía na primeira metade do século XX. O período das reformas realizadas sob a administração do Intendente Municipal Joaquim Wanderlei de Araújo Pinho, entre 1924 e 1926. A intenção é retirar as intervenções feitas nos anos 50, época em que a construção foi utilizada como Casa de Detenção. Serão também introduzidos novos elementos em linguagem contemporânea, sem descaracterização do monumento (Assessoria de Comunicação da SCT, 23 mar. 2006⁸⁰).



Figura 41: Imagens da palestra sobre a história do Forte da Capoeira durante o evento do GCAP 2016. Leal e Moraes mostram fotografias da reforma. Fonte: Arquivo GCAP.

⁸⁰ Disponível em <www.capoeira.jex.com.br/noticias/forte+da+capoeira+salvador+ba>, consultado em 08 abr. 2017.

Para isto, a fortaleza foi reformada reproduzindo uma planta de 1627, conseguida graças a Mario Mendonça, professor de arquitetura da Universidade Federal da Bahia. A planta original do forte, cuja reprodução foi encontrada na Biblioteca Central de Amsterdam, na Holanda, tinha sido transformada pelos holandeses durante a tentativa de ocupação em 1637.⁸¹ Assim noticiava a reforma o *Correio da Bahia* de 29 mar. 2006⁸²:

O Forte Santo Antônio Além do Carmo, que hoje abriga duas escolas de capoeira de angola e a ONG Forte da Capoeira, vai passar por uma reforma e será reaberto daqui a nove meses como Centro de Referência, Pesquisa e Memória da Capoeira da Bahia. O Estado vai investir R\$ 2,3 milhões na reforma, através de recursos provenientes do Prodetur II. A recuperação será acompanhada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac). Reforma traz novidades A edificação do século XVII vai ser totalmente restaurada e voltará a apresentar os mesmos traços arquitetônicos que tinha antes de ser transformada em Casa de Detenção, em 1950. O Forte da Capoeira terá seis salas de atividades, além de um grande palco ao ar livre e uma infra-estrutura completa, com vestiários, centro de documentação, sala de leitura, biblioteca, videoteca, sala de vídeo, oficina de instrumentos, lanchonete, memorial, auditório, recepção, depósito, área para a exposição, loja e guarda-volumes.

A pedido dos mestre de capoeira, a obra foi desenvolvida com a supervisão dos mestres João Pequeno e Moraes e com o apoio de Boca Rica, Curió e Bola Sete que se envolveram na causa. “O superintendente da Ong Forte da Capoeira, José Augusto Leal, ressalta que os mestres João Pequeno e Moraes têm uma história de resistência que deve ser lembrada, porque continuaram no local durante os últimos anos desenvolvendo suas atividades, mesmo com o monumento em ruínas” (Assessoria de Comunicação da SCT, 23 mar. 2006⁸³). Os mestres, que já tinham um espaço no forte, exigiram até a finalização da reforma outro lugar para suas atividades, com o objetivo de não correr o risco de ficar sem local após tantos anos de resistência, assim como tinha acontecido com mestre Pastinha e seu espaço na ladeira do Pelourinho. Ao longo de toda a obra, os grupos de capoeira foram assim hospedados no Forte do Barbalho, localizado no próximo bairro do Barbalho.

Após a reforma, ao GCAP foi designada uma sala diferente daquela que se encontrava antes, que na recuperação da planta original da foraleza tinha sido demolida. Com a nova planta o ambiente e a estrutura do forte mudaram. Essa mudança não foi só estética e estrutural, mas influenciou também na gestão, que já não era a mesma que tinha

⁸¹ Informação reportada durante a palestra sobre a História do Forte de Santo Antônio, por José Augusto Leal durante o Evento GCAP, 11 de fev. 2012.

⁸² FORTE, 29 mar. 2006, disponível em www.capoeira.jex.com.br/noticias/forte+da+capoeira+salvador+ba, consultado em 08 abr. 2017.

⁸³ Disponível em <http://www.capoeira.jex.com.br/noticias/forte+da+capoeira+salvador+ba>, consultado em 08 abr. 2017.

levado a cabo a reforma. Hoje, para mestre Moraes, o Forte da Capoeira representa uma conquista e seu processo de reforma tem sido uma maneira de mostrar e dialogar sobre capoeira e as possibilidades⁸⁴.

Com as eleições estaduais de 2007, o Governo de Estado da Bahia mudou de direção partidária, conseqüentemente, a ONG Forte da Capoeira foi dissolvida. A gestão do Forte, que era do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), por meio da ONG Forte da Capoeira, passou para a secretaria de Cultura do Estado (SECULT) através do Núcleo de Culturas Populares e Identitárias. Em 2011, com a reforma administrativa realizada pelo Governador Jaques Wagner, através da Lei nº. 12.212/2011, foi criado, pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT-BA, o Centro de Culturas Populares e Identitárias – CCPI, ao qual é confiada a administração do forte. Segundo o site do CCPI⁸⁵:

O nascimento do Centro vem do alinhamento do Governo do Estado com o pensamento contemporâneo da Unesco e do Ministério da Cultura de promoção de políticas públicas voltadas para as culturas populares e identitárias. Essa ideia se revela na Bahia desde 2007, quando na II Conferência Estadual de Cultura, onde se encontravam 26 territórios culturais, 76% dos presentes indicaram a cultura popular como prioridade. Atendendo a uma necessidade de criar uma organização que preze pelos valores culturais, transcendendo a dimensão simbólica, o Centro de Culturas Populares e Identitárias é o braço da Secult na execução da proteção, promoção e criação de políticas de valorização e fortalecimento das manifestações populares e de identidade.

A partir da convivência com o GCAP, com os outros capoeiristas do Forte Santo Antônio e atividades ali realizadas entre os anos de 2010 e 2017, gostaria evidenciar algumas problemáticas ainda não resolvidas sobre a gestão do Forte da Capoeira. Problématicas estas que devem ser compreendidas à luz da história da capoeira angola e do Forte de Santo Antônio. Depois da reforma, o Forte se tornou um lugar de experimentação de uma gestão compartilhada entre a SECULT e os Mestres. Outros conflitos surgiram: entre os mestres que foram beneficiados com os espaços para treinar, a administração da Secretaria de Cultura, empenhada em desenvolver políticas públicas para capoeira, outros capoeiristas que não possuem espaço fixo no forte, mas que utilizam suas estruturas para realizar eventos temporários, e outros interessados na estrutura do forte. Um dos problemas tem sido a coordenação desses atores, de forma que as atividades temporárias não prejudiquem as permanentes. Outro problema tem sido a gestão dos espaços comuns e sua manutenção. Segundo informações recebidas durante uma reunião no ano de 2016, pelo diretor administrativo da SECULT, o Forte,

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.centrodeculturas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=6>,
consultado em 08 abr. 2017.

gasta em média R\$30.000 mensais, em pagamentos à administradores e funcionários, despesas com luz e água, contratação de serviços de limpeza e vigilância. Apesar do valor gasto, em diversas épocas teve problemas com a manutenção desses serviços e, com o passar dos anos, algumas dessas atividades foram canceladas, como a sala de informática e a biblioteca. Em diversas ocasiões, durante eventos extemporâneos, os equipamentos do forte foram quebrados e não receberam conserto, tampouco a iluminação é substituída quando necessário. Há, no entanto, serviços que são resolvidos por ocasião de eventos públicos, envolvendo representantes da Secretaria de Cultura ou de outras instituições.

Nos últimos dez anos de gestão, têm aparecido estes e outros problemas; por último, a greve do serviço de vigilância decorrente de atraso no pagamento dos funcionários. A atual administração culpa a crise financeira e os cortes de gastos públicos, e estuda maneiras de tornar o forte uma estrutura que se auto-financie, através da locação do espaço para eventos externos. Porém, em diversos momentos e sob administrações diversas, o espaço do forte já passou por todos esses problemas, tendo sido cedido para realização de eventos que nem sempre coincidiam com o objetivo do projeto forte da Capoeira, a exemplo de festas privadas. Tais festas ocorriam, na maioria dos casos, sem que a administração compartilhasse e definisse o calendário dessas atividades temporárias com os mestres de capoeira e que ali desenvolviam suas atividades diárias e que se viram impossibilitados ou prejudicados para levá-las adiante.

Hoje, parece existir uma divergência entre a interpretação do projeto forte da Capoeira pela Secretaria de Cultura, ou por quem é representada, que sente o forte como um espaço cultural não valorizado e sub-utilizado pelos mestres. Fato que, em mais de uma ocasião, provocou atritos e discussões. Do ponto de vista externo aquele dos mestres e capoeiristas, que vivenciaram o Forte de Santo Antônio, até a legalização e institucionalização de seus trabalhos, parece estranho e, talvez, um desperdício que um lugar tão importante no centro histórico da cidade seja dedicado à capoeira. Arte que, apesar do grande trabalho intelectual e político empreendido para seu reconhecimento, em 2014, enquanto Patrimônio Imaterial Brasileiro e Mundial, ainda não é conhecida e compreendida por grande parte da sociedade. Assim, se, de um lado, a reforma resolveu os problemas estruturais do forte, requalificando o monumento histórico, de outro lado, o transformou num local de interesse para muitos, capoeiristas ou não. Antes, os mestres de capoeira corriam o risco de serem desalojados, mas tinham autonomia, hoje, têm seus espaços oficializados, mas precisam constantemente mediar seus projetos com

aquele que a gestão vigente define em seu mandato.

Um dos maiores desafios da administração do Forte da Capoeira me parece ser uma gestão em conjunto entre os mestres e o Governo do Estado. Houve reuniões para experimentar possibilidades de diálogo, mas as dificuldades e divergências ainda não foram resolvidas. Segundo mestre Moraes (*A Tarde*, 10 mai. 2009), a capoeira na Bahia se encontra numa triste situação, criada pela falta de entendimento da capoeira como uma prática oral que pode ser apreendida somente a partir de uma vivência cotidiana que integra aspectos físicos, filosóficos e políticos. Desde essa perspectiva, a definição de um plano de políticas culturais para o Forte da Capoeira, que não inclua ativamente e pacientemente os mestres que vivem o forte, não têm autoridade, por meio de uma administração sensível, capaz de compreender a capoeira angola em todo a sua complexidade e riqueza.

Segundo Moraes, os capoeiristas precisam “continuar mobilizados, abertos ao diálogo franco, mas não permitindo, de forma alguma, que as simbologias identitárias da capoeira sejam alteradas para facilitar a concretização de um projeto histórico de intervenção nessa manifestação cultural⁸⁶”. Ou ainda segundo Moraes:

A capoeira vem resistindo a todas as formas de intervenção patrocinadas pelos poderes governamentais porque só nós, capoeiristas, sabemos como salvaguardar os elementos que caracterizam essa manifestação como um instrumento de luta do proletariado. O comportamento do capoeirista é, em muitos momentos, erroneamente, interpretado como simples radicalismo ou como uma reação espasmódica da revolução. Isso se dá pelo fato de muitos não terem conhecimento de que capoeira é dotada de elementos que extrapolam o simbolismo do folclore e de outras vertentes de fácil controle. Entretanto a capoeira, em todos os momentos da sua história, nunca desdenhou de parcerias mas reagiu sempre que se sentiu ameaçada por qualquer forma de intervenção. A defesa deste legado, deixado pelos antigos mestres, está em nossas mãos e devemos fazê-la de forma que eles, onde estiverem, sintam-se orgulhosos de nós⁸⁷.

Outro impasse para a definição de políticas públicas para a capoeira no Forte é o caráter partidário que elas promovem, tornando a capoeira um instrumento para o fortalecimento de políticos e partidos que se beneficiam com o dinheiro público destinado a capoeira mais que os atores da própria arte, em um sistema que envolve somente os capoeiristas mais conciliadores e dispostos a participar de atividades de promoção e de propaganda governamentais. Na Bahia, é prática comum dos candidatos políticos se reunir com os grupos de capoeira numa tentativa de oferecer benefícios em troca de apoio. O GCAP, se apresenta como grupo apartidário, que privilegia as ações

⁸⁶ TRINDADE, 18 out. 2010, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010/10/sem-bola-de-cristal.html>, consultado em 08 abr. 2017.

⁸⁷ TRINDADE, 11 jun. 2009, disponível em: <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/06/uma-luz-no-fim-do-tunel.html>, consultado em 08 abr. 2017.

em favor da capoeira angola. Aqui um dos depoimentos de mestre Moraes, retirado do seu blog, convidando os capoeiristas para uma reunião:

Apesar de estarmos em época de eleições, não pretendemos fazer apologia a nenhum partido político em específico, mas não abriremos mão da nossa posição social enquanto cidadãos e aproveitaremos o momento para refletirmos sobre direitos que, mesmo constitucionais, não têm sido respeitados como deveriam. Paradoxalmente, é na Bahia que a capoeira tem sido mais desrespeitada pelos poderes públicos apesar do reconhecimento do Sr. Governador Jaques Wagner, quando do seu discurso de posse, em 02/01/2007 de que "[...]Assim como os negros dançavam capoeira para enganar os feitores, parece que o povo baiano dançou capoeira perante os institutos de pesquisa". (D.O de 02/01/2007). Dando suporte histórico à metáfora utilizada pelo Governador, o jornalista Albenísio Fonseca, em excelente artigo em A Tarde (17/11/2007), afirma que "[...]a capoeira revela, nas gingas do seu microcosmo, formas de resistência aos opressores..." e contribuiu afirmando que outros elementos subjacentes ainda permanecem vivos. Observemos que temos, agora, um inimigo em comum e que as nossas diferenças têm sido utilizadas pelo poder para justificar a indiferença para com os nossos problemas. Lembremos-nos do final que tiveram os mestres Bimba, Pastinha, Valdemar e outros que muito lutaram, física e politicamente, para que tivéssemos o prazer de termos esta arte ainda viva⁸⁸.



Artigo 14: FONSECA, *A Tarde*, 17 nov. 2007, p. 3.

Em outro post do seu blog, mestre Moraes explica que para que seja possível uma gestão colaborativa entre mestres e SECULT, é necessário que os mestres sejam informados, com antecedência, de todas as ações pensadas pela Secretaria de Cultura para aquele espaço cultural.

Agora, na surdina, a Secretaria de Cultura do Estado resolveu reacender o conflito criando alguma coisa do tipo "Comissão Mediadora" que teria a função de mediar o diálogo entre os mestres e a SECULT. [...] Fomos informados também de que, na

⁸⁸ TRINDADE, 06 jun. 2010, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010/06/vamos-labotar-fogo-no-canavial.html>, consultado em 08 abr. 2017.

composição desta comissão terá um capoeirista indicado pela Secretaria, não ligado ao Forte e funcionário da SECULT; talvez com a função de "decodificar" o discurso dos mestres ou "traduzir" para estes as ideias da Secretaria⁸⁹.

No atual forte, os interesses de diversos atores são cada vez mais presentes, espaço que a capoeira ganhou em anos de ocupações e resistência. Apesar dos grupos ali instalados, o trabalho com a capoeira angola é muitas vezes desvalorizado por quem administra o referido espaço, pois a capoeira angola não deve ser entendida somente como um instrumento, que se adapte ao contexto político, turístico e cultural da cidade. Várias vezes ouvi dizer que no Forte não acontece nada, mas, neste período em que o conheci, eu vi muita coisa acontecer. Para criar políticas culturais e dinamizar o Forte da Capoeira é necessário reconhecer a importância da autonomia dos grupos de capoeira e de suas atividades, pois ela é um ponto de força dessa cultura, atuando sem preconceito e autoritarismo institucional, sob o viés da transparência, para que se possa estabelecer um diálogo mais respeitoso.

⁸⁹ TRINDADE, 05 jun. 2009, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/07/vamos-ver-o-que-vai-dar.html>, consultado em 08 abr. 2017.

4. GUNGA É MEU NÃO DOU A NINGUEM

Não existem fatos, apenas interpretações
[...] Esta também é uma interpretação¹.

Friedrich Nietzsche

Or perhaps it is merely that accepting the fact that facts are made (as etymology – factum, factus, facere – in itself ought to alert us) plunges one into the sort of laborious, winding, and nervously self-conscious tracing of how one has come to say what one has come to say that I have tried to begin, for my own case, here².

Clifford Geertz

Este capítulo é dedicado à reelaboração de minha experiência etnográfica e a uma reflexão sobre a prática da capoeira angola no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP. Começarei com minha chegada ao grupo, o primeiro contato e confrontação, para depois me adentrar no aprendizado da prática voco-corporal³, dos fundamentos que orientam as maneiras de participar, movimentar, tocar e cantar. Nessa narrativa, procuro realçar o caráter oral do aprendizado e a dimensão ritual dos treinos e das rodas realizadas no GCAP. A reflexão teórica do antropólogo Clifford Geertz⁴ e seu esforço de transformar a antropologia cultural numa disciplina hermenêutica, recusando, assim, a antropologia tradicional positivista, tem sido um ponto de partida para a construção do campo de pesquisa.

Em sua obra, Geertz desconstrói o mito do pesquisador imparcial como observador objetivo da realidade, como um espelho capaz de refletir através da escrita etnográfica as realidades culturais que se lhe apresentam externamente. Segundo Geertz, ao contrário, a diversidade pode ser apreendida somente como parte do universo cultural do próprio antropólogo. Desse ponto de vista, o pesquisador não descobre uma realidade externa a ele, mas participa da construção dessa realidade através de sua

¹ NIETZSCHE, 1975, p. 299.

² GEERTZ, 1995, p. 62.

³ Por voco-corporal entendo uma corporalidade que inclui a voz, mesmo que impalpável e imanente. As palavras, os sons e veros, após pronunciados deixam rastros, que continuam ecoando e vibrando no corpo+mente, parte integrante da ação corporal.

⁴ Sobre a obra de Clifford Geertz, além do célebre texto “Interpretação das Culturas” (1985), me baseio na leitura de MALIGHETTI, 2007 e 2008.

própria experiência, ou interpretação. O trabalho de Geertz, influenciado pela filosofia de Paul Ricoeur que, nos primeiros anos de 1970, era seu colega de Universidade em Chicago, considera a cultura como um texto e o trabalho etnográfico como uma leitura desse texto, uma interpretação. Com essa visão, a linguagem é considerada a ferramenta base para o conhecimento. E isto não somente por favorecer a mediação e por permitir a confrontação com o outro, mas por ser o próprio lugar ontológico da compreensão. “Nell'analisi linguistica”, afirma Ricoeur, (em MALIGHETTI, 2008, p. 60) “si può cogliere «il segno in cui l'uomo *dice* il suo fare»⁵”.

Fazendo referência à filosofia hermenêutica, Geertz reconsidera o papel do antropólogo e se distancia da concepção clássica de pesquisa-de-campo, criticando, assim, os estudos fundados na representação do outro através da descrição detalhada do comportamento observado e rejeitando ainda a compreensão do campo como uma experiência que pode evidenciar o “ponto de vista dos nativos”, considerando impossível sentir ou pensar como outra pessoa. Geertz (1974, p. 43), ao perceber que quando o campo é entendido como uma construção em que o antropólogo interpreta e traduz o objeto pesquisado, ressalta que existe um ritmo conceitual interno que caracteriza o movimento intelectual formado por “a continuous dialectical tracking between the most local og local detail and the most global of global structure in such a way as to bring both into view simultaneously.”⁶ Este ritmo pode ser ampliado por uma metodologia que se assemelha ao círculo hermenêutico elaborado por Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey, que trabalham de maneira ampla com a natureza circular da compreensão humana.

Aqui se manifesta agora a dificuldade central de toda arte da interpretação. Das palavras particulares e das suas conexões deve ser compreendido o todo da obra, e no entanto a compreensão completa do particular já pressupõe a do todo. Este círculo se repete na relação da obra individual com a personalidade (*Geistesart*) e o desenvolvimento do seu autor, e ele retoma da mesma forma na relação desta obra particular com o seu gênero literário (DILTHEY, 2010, p. 30).

Nesta perspectiva, Geertz (2000, p. 194) analisa etnograficamente de que maneira, em cada lugar, as pessoas se representam a si mesmas e aos outros, por meio de formas simbólicas públicas: palavras, imagens, comportamentos, mas também, formas de organização de comunidades e instituições, concebendo a cognição, a emoção, a motivação, a percepção, a imaginação e a memória como questões sociais. Desse modo,

⁵ Na análise linguística é possível colher “o signal em que o homem diz o seu fazer” (*trad. minha*).

⁶ “Uma dialética continua que muda de direção constantemente entre o mais local dos detalhes locais e a mais global das estruturas globais de modo a induzir que ambos sejam entendidos simultaneamente” (*trad. minha*).

Geertz ressalta que os significados não podem ser descobertos ou definidos como os antropólogos acreditavam, ou simplesmente faziam, até então. Os significados devem ser concebidos como construções em contínua transformação e precisam ser pesquisados como processos em readaptação. Se os significados são construídos, a leitura do texto cultural é sempre determinada por sua interpretação (MALIGHETTI, 2007, p. 72).

Esta renovação do pensamento antropológico se insere numa transformação do sistema epistemológico que abrange todas as ciências sociais. Neste sentido, os anos setenta do século XX, foram intensos para redefinição da realidade como construção social e não mais como algo objetivamente existente, absoluto. Este processo deu início a um dos mais animados debates das últimas décadas sobre a legitimidade e a adequação dos meios que os pesquisadores têm utilizado para falar da cultura dos “outros” e definiu novamente o conceito de “campo-de-pesquisa”.

De um ponto de vista interpretativo, o “campo” não é concebido apenas como uma realidade física representável que, portanto, é autônoma à pesquisa e ao pesquisador, mas é entendido como uma construção fictícia, uma narrativa, que existe exclusivamente porque é contextual ao trabalho do pesquisador. Além disso, se reconhece para a palavra “campo” uma valência polissêmica. Ela pode representar um espaço geográfico – a cidade de Salvador, o Forte de Santo Antônio Além do Carmo, a sala onde se reúne e organiza o GCAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho; um objeto de pesquisa – a poética da capoeira angola, a musicalidade do GCAP; bem como, uma realidade que só existe na relação dos pesquisados com o antropólogo. Nessa perspectiva, a definição do campo deve ser empreendida como uma atividade complexa que serve de suporte para a compreensão e a reformulação dos dados recolhidos, privilegiando a dimensão subjetiva - não determinista e representável - do



Figura 42: Mestre Moraes durante o Evento do GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.

comportamento humano: “um terreno comum definido por negociações sempre pré-orientadas pelo projeto de escritura, por práticas textuais e de escritura” (MALIGHETTI, 2007, p. 22).

Segundo Paul Zumthor, (2010, p. 8) quando se pesquisam os fenômenos de transmissão da poesia pela voz e pela memória, o pesquisador não deve afastar-se do “sentimento do que a voz humana é e do que ela implica”. Ou seja, lidar como domínio da “incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria”, da instabilidade de nossas memórias, da ruptura das lógicas, que segundo Zumthor (2010, p. 8), “é preciso tentar, fora de toda exaltação incontrolada, de racionalizar a história”.

Compreendendo a ambiguidade que o texto escrito proporciona na pesquisa sobre o texto oral e assumindo essa proposta de Paul Zumthor para esse trabalho etnográfico, desenvolvo uma narrativa polifônica⁷ que se utiliza dos dizeres e das curiosidades que tenho ouvido com mais frequência durante a convivência com os membros do GCAP. Vozes dos mestres e contramestres que, confrontadas com as perguntas de pesquisa e com as leituras bibliográficas, se tornaram minha própria voz. A escrita polifônica é uma estratégia metodológica, que me permite reafirmar constantemente o fundamento oral da capoeira angola.



Figura 43: Mestre Kenji, durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP

Entender a capoeira como uma prática de transmissão oral viva é fundamental para a compreensão do conceito de tradição, que não deve ser baseado nas contraposições entre naturalidade, ou originalidade, e ficcionalidade, ou invenção, da cultura⁸ mas, em qualidades e características que tornam a capoeira uma arte, uma expressão criativa do fazer humano. Segundo Paul Zumthor (2010, p. 32), toda comunicação poética, em que, pelo menos, transmissão e recepção são mediadas pela voz e pelos ouvidos, pode ser chamada de *transmissão oral*. Quando, além de transmissão e recepção, acontece produção, conservação e repetição, estamos frente a

⁷ Esta proposta surge das pesquisas de antropologia interpretativa representadas pelo trabalho de Clifford Geertz e continuada pelas críticas pós-modernas em autores como James Clifford (1983), Marcus e Cushman (1982) que empreenderam um trabalho de crítica à autoridade etnográfica clássica, propondo escrever etnografias tendo como modelo o diálogo e a polifonia.

⁸ Sobre autenticidade, invensão da tradição e capoeira ver introdução.

uma *tradição oral* (ZUMTHOR, 1999, p. 17). Onde, exemplifica Paul Zumthor (2010, p. 15) através das palavras de um sábio banto, o correr da voz é uma força motriz que se identifica “com o da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso, um outro poder”.

A escrita polifônica me permite, assim, propor uma discussão que considera como determinante a contribuição de diversos interlocutores, sem com isto querer falar por eles, ou pretender expor seus pensamentos com fidelidade. Meus interlocutores principais na recolhida e confrontação dos dados são Pedro Moraes Trindade, mestre Moraes, Kenji Shibata, mestre Kenji e os contramestres David Fonseca, Franck Levital, Olujimi Trindade e Deni Maia.



Figura 44: Os contramestres Franck e Olujimi durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.

Mestre Moraes é a referência principal para o grupo no ensino da prática, filosofia, história, memória da capoeira. Com ele discuti o assunto dessa tese e tenho me confrontado acerca da revisão bibliográfica. Mestre Kenji é um dos fundadores e coordenador do núcleo GCAP Japão, além dos ensinamentos durante as aulas confrontei-me com ele em respeito à questão de como a capoeira pode constituir um meio de troca de conhecimentos entre culturas diversas. David Fonseca é o coordenador do núcleo do GCAP em São Luis Paraitinga no interior de São Paulo, Franck Levital é responsável pelo núcleo do GCAP em Paris, na França, Olujimi Trindade e Deni Maia são os atuais responsáveis pelo GCAP Salvador na ausência de mestre Moraes⁹.

⁹ Durante minha estadia no GCAP, outras pessoas também contribuíram indiretamente com esse trabalho etnográfico. Alguns alunos e membros do GCAP com os quais troquei ideias, opiniões além de compartilhar os momentos do treino, especialmente no início de minha convivência com o grupo, bem como mestre Márcio Sales e os contramestres do GCAP, Pedro Trindade, Jorge Sousa, Navarro Ramos, que neste momento não estão mais em atividade, e os contramestres Kayo Yoshida e Koida Yoshifumi do Japão, com os quais tomei aulas.



Figura 15: Contramestre David durante o Evento GCAP 2016. Fonte: Acervo GCAP.

No confronto com essa plurivocalidade, assumo a necessidade de ainda questionar a autoridade e o autoritarismo do texto antropológico. Ressaltando que, nesse caso, a elaboração do texto polifônico não tem como objetivo a criação de uma autoria dispersa, como propuseram etnografias experimentais da antropologia pós-modernas, que experimentaram a diluição da presença do autor (CLIFFORD, 1983; MARCUS e CUSHMAN, 1982; CRAPANZANO, 1985; entre os outros), mas, ao contrário, visa assumir uma maior responsabilidade com

este texto e com as interpretações que pode produzir. Ressaltando, por quanto possível, a contribuição que os diferentes interlocutores ofereceram a esse trabalho de pesquisa (CALDEIRA, 1988, p. 156). Assim, entre as diferentes vozes que compõem esta polifonia, a minha atuará em primeira pessoa, como animadora e mediadora ao diálogo, não para afirmar “you are there, because I was there¹⁰” (CLIFFORD, 1983, p. 118), tampouco para conferir à tese um caráter intimista, mas para ressaltar que a construção dessa tese como um ponto de vista parcial. Feito de escolhas e decisões que têm a ver com as perguntas de pesquisa proporcionadas por minha atividade acadêmica, por minha incessante atividade de descoberta do corpo, de suas possibilidades criativas e transformativas.

Segundo Clifford Geertz (1988, p. 139), a solução para as críticas levantadas no tocante à antropologia clássica é realizar trabalhos etnográficos que incluam o questionamento crítico nas diversas fases do processo autoral de escrita: “a recovery of authorial nerve or its loss, depends on whether the field (or, more exactly, its would-be practitioners) can adjust itself to a situation in which its goals, its relevance, its motives, and its procedures all are questioned.¹¹”. O ponto de vista autobiográfico e



Figura 26: Contramestre Deni durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.

¹⁰ “Você está lá porque eu estive lá” (*trad. minha*). James Clifford critica o posicionamento autoritário dos antropólogos modernos durante as pesquisas de campo, que, desenvolvendo um método de pesquisa baseado na ideia de cultura como totalidade, legitimaram as suas produções bibliográficas, estruturadas como monólogos, a partir da *experiência* e obtida no campo.

¹¹ “A recuperação do nervo autoral ou sua perda, depende se o campo (ou, mais exatamente, o que seriam

reflexivo me ajudou a empreender o trabalho crítico sobre minha pesquisa e a ressaltar a natureza fictícia do texto etnográfico. Uma estratégia metodológica que me permitiu a evidenciar a prática da escrita como um filtro das negociações na construção interpretativa do campo. Se o campo “se configura como o lugar simbólico de construção do sentido, o que determina as características específicas de uma experiência compartilhada, de uma interação dialógica e pragmática” (MALIGHETTI, 2007, p. 73), reelaborar os dados e escrever a etnografia, afirma Carapanzano (1977, p. 69), “is a continuation of the confrontation”¹².

Assim como a *vivi*, a prática da capoeira é intertextual, fundamentada no constante diálogo entre a fugacidade do enredo corporal, oral, ritual e a repetitividade da trama midiática gravada em livros, áudios e vídeos. Prerrogativa dessa tese é realçar esse diálogo entre aprendizado interiorizado por meio da capoeira, reconstruído através da análise dos dados recolhidos¹³, e pelas orientações sugeridas pelo estudo bibliográfico¹⁴. Evidenciando que, como lembra o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1998, p. 26), o homem não pensa sozinho, em um monólogo solitário, mas o faz socialmente, no interior de uma [ou mais de uma] “comunidade de comunicação” e “de argumentação”.

Hoje, argumentar uma tese a partir da perspectiva hermenêutica implica questionar-se sobre a acusação de banalização de tal pensamento, reflexão aprofundada pelo filósofo Gianni Vattimo (2012). Segundo o filósofo italiano, a aproximação à realidade como sendo uma construção, ou interpretação não é exclusiva do debate nas ciências sociais, mas, na atualidade, se tornou um entendimento comum. Segundo Vattimo (2012, p. 87), é possível falar em *koiné* hermenêutica do pensamento, como sendo o “espírito do tempo” da cultura Ocidental das recentes décadas: um fundo comum não somente restrito à cultura filosófica. O mundo chamado de pós-moderno

seus profissionais) pode se ajustar a uma situação em que seus objetivos, sua relevância, seus motivos e seus procedimentos são questionados” (*trad. minha*).

¹² “É uma continuação do confronto” (*trad. minha*).

¹³ Dados recolhidos: entrevistas realizadas por mim e por outros pesquisadores; diversos documentos pesquisados em acervos públicos e privados; gravações de aulas, rodas e palestras que assisti pessoalmente e, outras, arquivadas na internet; anotações feitas ao longo da minha participação no grupo, que, em parte, registram o meu percurso de interiorização e apreensão dos ensinamentos do GCAP; minhas memórias das experiências vividas, das conversas formais e informais com membros do grupo.

¹⁴ Especialmente autores que realizaram pesquisas acadêmicas no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho anteriores a minha (DOWNEY, 1998; ARAÚJO, 2004; ASSUNÇÃO, 2005; SEVERIN LARRIN, 2008). O estudo da antropologia interpretativa, da etnomusicologia, da história do folclore no Brasil e de alguns questionamentos propostos para os chamados estudos post-coloniais e possíveis antecessores no Brasil, entre outras leituras, bem como a pesquisa em acervos de jornais e diversas fontes.

seria, assim, caracterizado pela pervasividade da interpretação, como, segundo o filósofo, pode ser comprovado pela “presa di parola della molteplicità delle culture, che, con la loro stessa consistenza di codici capaci di durare, smentiscono un'idea unitaria e progressiva di razionalità¹⁵”. No Brasil, essa postura é expressada por Silvano Santiago (2000, p.16) que, influenciado pela perspectiva desconstrutivista de Jacques Derrida, afirma que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza”.

A banalização da hermenêutica estaria no fato que hoje a hermenêutica é geralmente considerada uma filosofia do diálogo e, portanto, se apresenta como um pensamento da conciliação. “Appare ovvio a tutti che, soprattutto in democrazia, bisogna preferire il dialogo al conflitto¹⁶” (VATTIMO, 2012, p. 133). Mas, segundo Vattimo (2012, p. 88), a “verdade” hermenêutica não pode ser apreendida como uma teoria alternativa às outras, principalmente, ao conceito de verdade como “espelhamento” de “fatos”, essa deve auto-reconhecer-se como interpretação, ou seja:

come una «descrizione» interna o lettura *sui generis* della condizione storica in cui è gettata e che sceglie di orientare in una direzione determinata, per la quale non ha altri criteri se non quelli che eredita, interpretando, da questa stessa provenienza. [...] Se non fosse così, l'ermeneutica sarebbe solo una teoria metafisico-descrittiva della pluralità irriducibile delle culture; ma in quanto metafisico-descrittiva sarebbe ancora vittima, e questa volta in maniera insostenibile, di una autocontraddizione performativa – insostenibile appunto perché tale autocontraddizione confuta proprio, e forse soprattutto, chi pretenda che il vero è adeguazione allo stato delle cose¹⁷ (VATTIMO, 2012, p. 88-89).

Tomar consciência da pervasividade da interpretação na cultura pós-moderna, continua Vattimo (2012, p. 89), tentar compreender isso como uma interpretação e não como uma nova metafísica relativista, significa assumir o risco e a responsabilidade de mover-se em uma direção, conscientes da própria proveniência, dos condicionamentos, da história. Citando o filósofo Friedrich Nietzsche que afirma “não existem fatos, apenas interpretações [...] Esta também é uma interpretação”¹⁸, Vattimo ressalta: o que

¹⁵ “Tomada de palavra da multiplicidade de culturas, que, pela sua própria consistência de códigos capazes de durar, desmentem a ideia unitária e progressiva de racionalidade” (*trad. minha*).

¹⁶ “É óbvio para todos que, especialmente em uma democracia, é necessário preferir o diálogo ao conflito” (*trad. minha*).

¹⁷ “Como uma “descrição” interna ou leitura *sui generis* da condição histórica em que é jogada, e que escolhe orientar para uma direção determinada, para a qual não há outros critérios a não ser aqueles que herda, interpretando, a partir desta mesma proveniência. [...] Não sendo assim, a hermenêutica seria apenas uma teoria metafisico-descritiva da pluralidade irredutível das culturas; mas enquanto metafisico-descritiva ainda seria vítima, e desta vez de uma maneira insustentável, de uma autocontradição performativa - insustentável, precisamente porque tal autocontradição refuta exatamente, e talvez especialmente, quem afirma que a verdade é adequação ao estado de coisas” (*trad. minha*).

¹⁸ NIETZSCHE, 1975, p. 299.

em relação com a interpretação é “apenas” uma interpretação não é o mundo ali fora como uma totalidade fixa independente, mas a herança de outras interpretações. De maneira que a “própria” realidade não fala por si, mas precisa de porta-vozes, intérpretes motivados, que escolhem como representar. Escolher significa agir politicamente, tomar parte de um projeto, assumindo isto como uma interpretação.

Reconhecer a perspectiva hermenêutica não como um pensamento de conciliação, mas de ação e expressar este posicionamento através de uma narrativa autobiográfica, me permite contornar o questionamento realçado pelos críticos das pesquisas participativas, que entendem o risco destas se tornarem funcionais aos interesses dos grupos pesquisados e não da pesquisa científica. Ao contrário, acredito que, hoje, pesquisar desde uma perspectiva hermenêutica, não significa apenas pensar em como representar as experiências de campo e os diálogos com as pessoas pesquisadas, mas estimular reflexões atuais e provocar reações, ciente do posicionamento crítico adotado.

4.1. FALANDO OUTRA LÍNGUA

Em 2002, viajei ao Brasil, com um grupo de italianos membros da *Associazione Italiana di Capoeira* de Milão, fundada por mestre Baixinho, Luiz Martins de Oliveira, onde conheci pela primeira vez capoeira. Esta viagem tinha como finalidade uma troca entre o grupo italiano e a Associação de Capoeira São Bento Grande, sediada na cidade de São Paulo e fundada por mestre Brasília, o alagoano Antônio Cardoso Andrade, mestre de Baixinho. O ano de 2002 foi de transição para a *Associazione Italiana di Capoeira* que “a testimonianza della decisione di Mestre Baixinho di dedicarsi allo studio della Capoeira Angola, diventa Associazione Italiana di Capoeira Angola.¹⁹” Envolvidos por esta nova modalidade de capoeira, querendo ver o que representava na terra dos “grandes mestres”, estimulados pelos livros de Jorge Amado e por outras histórias, eu e alguns amigos do grupo decidimos visitar a Bahia antes de irmos para São Paulo.

Lembro que ao chegar em Salvador, nossa vontade de conhecer a capoeira angola era tão grande que, antes de encontrar um lugar onde nos hospedar, nos dirigimos ao Forte Santo Antônio Além do Carmo. Eram ao redor das 7.30 da manhã, felizes por ter encontrado o local aberto, deixamos as mochilas num canto e fizemos o primeiro treino

¹⁹ “Para testemunhar a decisão de mudança de mestre Baixinho de se dedicar ao estudo da Capoeira Angola se torna Associazione Italiana di Capoeira Angola”. Disponível em capoeiramilano.com/associazione-italiana-capoeira, consultado em 10 abr. 2017.

no Centro Esportivo de Capoeira Angola, Academia de Mestre João Pequeno com o contramestre Aranha. Logo que chegamos encontramos uma outra moça italiana que estava treinando no espaço e estava, após um tempo em Salvador, saindo da cidade. Terminado o treino, fomos com ela ao apartamento que tinha alugado, na próxima rua do Carmo, onde nos estabelecemos durante nossa visita em Salvador. O tempo em que fiquei em Salvador foi curto, um pouco mais de uma semana, durante a qual treinei e conheci algumas rodas em Salvador antes de viajar para São Paulo. Nesta ocasião, também visitei e participei dum treino no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, com um contramestre da época.

Me recordo que meu encontro com o GCAP foi influenciado por comentários negativos sobre mestre Moraes, que haviam descrito como uma pessoa racista, não disponível ao diálogo e que, devido ao seu trabalho na Marinha, treinava seus alunos com autoritarismo, exigindo que eles se portassem como se estivessem em um ambiente militar. Por conta dessas vozes, lembro também que, muitos de nós, sentíamos uma certa preocupação ao entrar no espaço do GCAP, além disso, eu não concordava com uma educação militarista e, portanto, não me sentia atraída em conhecer o grupo. Alguns outros fatores também determinaram o desenrolar de minha estadia em Salvador: meu estado de ânimo, estava de férias e queria me divertir, a língua, não falava português, a facilidade com a qual criamos amizades com os membros da Academia de mestre João Pequeno, conseguindo até alugar um apartamento evitando os canais turísticos oficiais. O turismo da capoeira nos proporcionou uma rede de pessoas, que nos apresentaram a cidade e outras diversões, satisfazendo com as nossas necessidades daquela viagem. Quanto a capoeira angola, não é fácil hoje expressar como a percebi naquela breve visita, tudo era muito novo, mas lembro ter me confrontado com uma realidade diferente daquela que havia conhecido na Itália, que me parecia mais agressiva.

Havia visto pela primeira vez capoeira em palco, no centro da minha cidade natal, Milão, apresentada como um espetáculo acrobático. Fiquei fascinada por aquela movimentação, estava procurando me envolver em alguma prática corporal e, depois de vários anos de ginástica artística, a capoeira me parecia uma maneira diferente de lidar com movimentos acrobáticos. Ao começar a treinar, descobri que a capoeira não era somente uma ginástica, mas uma atividade benéfica para o corpo, para o conhecimento de si, além de ter criado a oportunidade de conhecer outras pessoas e tecer novas relações. Em Salvador, compreendi que capoeira era também um luta, onde participar

de uma roda poderia ser perigoso, só entrava quem podia “aguentar” o jogo.

Cheguei ao forte pela segunda vez em 2010, quando um amigo italiano, entusiasta com seu aprendizado me trouxe novamente ao GCAP. O contexto das academias do forte tinha mudado muito. A reforma havia pojetado o Forte no circuito turístico do centro da cidade de Salvador, tornando o acesso às academias mais fácil especialmente para visitantes e turistas com diversos interesses. Desta vez, movida por interesse de pesquisa, decidi treinar no GCAP. Estava interessada em compreender mais sobre a história da capoeira angola. Afinal, muitos dos mestres e contramestres que tinha conhecido reivindicavam uma parte de história no grupo e, além disso, o GCAP tinha desenvolvido um importante percurso na formação política da capoeira, perspectiva que era de meu grande interesse. Não era a única estrangeira a me aventurar no aprendizado e, diversamente do que tinha acontecido em minha primeira visita em Salvador, compreendi as sensações de incômodo que tinha experimentado em minha primeira visita. Conheci mestre Moraes que explicou seu posicionamento com as pessoas que se aproximam do GCAP, fossem elas capoeiristas ou não. A todas as pessoas que visitam o espaço é exigido respeito para as atividades do grupo e as normas de convivência no espaço. Além de simples normas de comportamento como não criar confusão, não desrespeitar os outros, existem algumas normas que foram adquiridas no tempo para evitar situações problemáticas e para melhorar a conviência entre turistas e praticantes de capoeira. Entre elas: deixar livre a porta do ingresso, não ficar de pé no espaço, mas sentar nos bancos para assistir, e não tirar fotografias sem permissão. São normas simples, mas que se fizeram necessárias especialmente frente alguns turistas que acreditam poder se comportar à vontade. Outro objetivo dessas normas é alertar para o ingresso em um local que, ao mesmo tempo que é um espaço público, é também uma casa privada, um espaço protegido pela espiritualidade do mestre.

Quanto aos capoeiristas, segundo mestre Moraes, a maioria das pessoas que chegam para treinar no GCAP estabelecem com o grupo uma relação de turismo, no sentido que Zygmuth Baumann (1999)²⁰ atribui ao termo. Estes capoeiristas se limitam a tomar algumas aulas avulsas ou a treinar durante breves períodos interessados apenas no aprendizado da movimentação e do ritmo. Com a globalização da capoeira angola, se desenvolveu uma crença denominada *beber na fonte*, muitos acham que é necessário em seu caminho de aprendizado conhecer e treinar um tempo no GCAP, com mestre

²⁰ Zygmuth Baumann, Globalização e as consequências humanas. Cap.4 - Viajeiros, turistas e vagabundos. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1999.

Moraes, ou em outros grupos de capoeira sediados no Forte cujos mestres foram alunos da academia de mestre Pastinha²¹. Estes mestres representam uma espécie de fonte de sabedoria para a capoeira angola da qual os capoeiristas devem metaforicamente beber. Em minha primeira visita a Salvador havia experimentado este desejo que, ao longo dos anos, pude observar e entender em amigos, conhecidos e outros capoeiristas. Porém, no GCAP, esta atitude pode ser considerada como desrespeitosa, em vista das experiências passadas, e pode denotar oportunismo por parte destes capoeiristas que *levam o que querem, mas não deixam nada*.²² Por isto, apesar de todo mundo ser bem vindo a participar do grupo, os que se aproximam pela primeira vez ao GCAP são considerados potencialmente turistas.

Uma das atitudes que um novo capoeirista deve mostrar é a predisposição para o aprendizado. Neste sentido, depois de uns meses de treino, fui convidada a *tentar esquecer*²³ o que sabia sobre capoeira. Eu acreditava ter um certo conhecimento, já que tinha treinado durante alguns anos na Itália, mas aos poucos comecei a entender que o que sabia era ligado principalmente a aspectos superficiais da movimentação, possíveis de serem vistos com os olhos. Aquela ideia de capoeira como ginástica estava se revelando incompleta. Apesar da minha vontade de conhecer apreender e participar das atividades com os colegas do grupo, me sentia fisicamente ridicularizada, sem ter a capacidade de responder aos golpes. Incomodada com minha situação, aos poucos, fui me dando conta que eu estava erroneamente preocupada com os golpes. Não se tratava somente de uma questão de falta de habilidade, mas de incompreensão. Meu jeito de jogar e minhas intenções não combinavam com as dinâmicas do jogo.

Durante minha estadia no GCAP, pude observar a reação de diversas pessoas com esta situação de incompreensão. Algumas se sentem incomodadas ao ponto de desistir do aprendizado, ou de considerar o ambiente violento. Esta associação entre brincadeira e violência é compreensível e o limite entre elas, em algumas ocasiões, é ambíguo. Compreender a violência, saber lidar com essa ambiuidade, tem sido parte do processo de aprendizado da capoeira no GCAP. Algumas pessoas reagem de maneira oposta, explodindo no riso. O riso e o equilíbrio entre o riso e a seriedade são outras componentes ambíguas trabalhadas no jogo. Outra reação para a incompreensão é o

²¹ Isso pode acontecer em outros espaços e cidades normalmente com os mestres mais antigos.

²² Coloco em cursiva termos, frases e expressões que são utilizadas durante os treinos por mestre Moraes e que se tornaram formas de dizer comuns ao grupo.

²³ O esquecimento é um fenômeno involuntário, por isto, é necessário entender a expressão *tentar esquecer* como uma metáfora que induz o aluno a uma abertura para novas possibilidades e não como uma ação possível.

engajamento ao treino, me levando a entender que querer aprender não era suficiente, precisava assumir que a movimentação do jeito como eu tinha apreendido não era suficiente, precisava estudar novas bases.

Assumir este processo me levou a compreender a movimentação do meu corpo como algo indissolúvel de minha mente. Comecei a perceber cada movimentação como uma “certeza”, descobri posturas automáticas, tensões que me impediam o avanço no aprendizado. Por meio da prática corporal, atentando para as diferenças das movimentações propostas e as minhas, descobri outras maneiras de andar e de perceber meu corpo em movimento. A capoeira se tornou, assim, um caminho de conhecimento e desestruturação das minhas convicções, uma maneira de colocar em prática algo que mestre Moraes em diversas ocasiões diz para seus alunos: *se quer saber quem eu sou, esqueça quem você é*. A capoeira, assim como a via transmitida no GCAP, se apresentava como um complexo sistema de linguagem corporal e de comunicação intercultural, em que, o jogo, a relação corporal através da capoeira, é um canal de comunicação diversamente eficaz do diálogo verbal. E compreendi que, naquele momento inicial, era como se eu estivesse *falando uma língua diferente*. Assim, comecei a reparar em como os integrantes do GCAP²⁴, que são de cidades e países diferentes, se relacionam e convivem, comunicando-se por meio dessa outra linguagem.

Em diversas ocasiões, ouvi fazer a distinção entre *jogar capoeira* e *ser capoeirista*. Segundo mestre Moraes, todo mundo pode *jogar*, mas só alguns são “escolhidos pela capoeira” para *serem capoeiristas*. Há quem diga que esta afirmação é funcional para estabelecer a hegemonia de alguns capoeiristas sobre outros, da escola pastiniana sobre outras, por exemplo, ou dos velhos mestres sobre as novas gerações. Após a experiência de campo, percebi que esta distinção também pode ser lida como uma tentativa de interpretação da capoeira, como sendo não apenas uma prática física, um jogo/luta/dança entre duas pessoas, mas também um “ser”, não uma essência, mas um projeto de existência.

Esta distinção traz algumas dificuldades de compreensão já que é evidente que a maioria das pessoas que gostam de capoeira angola querem ser capoeirista e não ver-se apenas como simples jogadores. Por conta disso, em diversas ocasiões ouvi a pergunta: “Como faço para saber se sou capoeirista?” A metáfora com a qual mestre Moraes

²⁴ Atualmente o GCAP, possui, além do núcleo em Salvador, outro no interior de São Paulo em São Luiz de Paratinga, desde 2000, outro no Japão (2001) e na França (2014), cujos integrantes passam períodos em Salvador.

responde esta pergunta desvela o aspecto identitário do ser capoeirista. Ele diz: “eu posso disfarçar-me de índio e convencer muitas pessoas do meu disfarce, apenas os próprio índios saberão quem eu sou”. Ser capoeirista é uma questão de identidade, de adesão a um projeto comum, de acordo. Significa pertencer a uma mesma linguagem, sabendo reconhecer diversos sotaques e dialetos. As atividades do grupo são o lugar onde esta identidade é criada. Segundo Nicolás Severin Larrín²⁵ (2005, p. 44):

A estrutura básica na qual a Capoeira Angola se sustenta, e sem a qual não poderia existir é o grupo. O grupo é o principal contexto desta manifestação. Isto se entende por quanto as expressões culturais afro-descendentes não têm sentido se consideradas através dos indivíduos, mesmo existindo individualidades que se sobressaiam.



Figura 47: Roda Evento do GCAP 2016, em Ilha de Maré, Bahia. Fonte: Arquivo do GCAP.

Esta observação esclarece algo muito importante da capoeira angola, sua dimensão comunitária: sem um conjunto de pessoas não é possível fazer capoeira e realizar uma roda²⁶.

Ela evidencia que a união de indivíduos, adiciono eu, em sintonia com um projeto, produz experiência coletiva que ensina que eles não são totalidades, mas que podem ser partes de uma realidade maior, dificilmente alcançável, a capoeira angola. A ideia que caracteriza o GCAP é que ninguém é indispensável para o manutenção do grupo, pois, não se trata de um grupo que renuncia a si mesmo em favor dos interesses dos indivíduos; ao contrário, os indivíduos precisam abdicar de seus interesses para se tornarem parte da capoeira angola e, assim, terem acesso a um novo aprendizado.

Porém, ao pesquisar o GCAP, é preciso entender que, esta visão, este estado

²⁵ Realizou uma dissertação de mestrado em Etnomusicologia baseada em sua experiência etnográfica no GCAP.

²⁶ Ritual onde acontece a capoeira, figuras 6 e 7.

comunitário que rompe com a individualidade, apresenta parcialmente a realidade do grupo, limitando-a a uma representação ideal de comunidade e omitindo as contribuições que a realidade social tem sobre a formação deste grupo ideal e sua constante atualização. Esquecendo também os efeitos que esta pedagogia produz nas vidas individuais dos alunos, em que a capoeira angola é também recriada. As especificidades de cada aluno como: o tempo de treino, seu comprometimento, sua experiência social e educação, contribuem muito para o andamento do grupo, sua pesquisa, expressão e aprimoramento da capoeira como arte. Por isso, a responsabilidade individual com a capoeira é um elemento fundamental para participar do GCAP, que afeta diretamente com a possibilidade de que a busca por um estado comunitário ideal se torne o princípio motor para as atividades do grupo e não apenas uma fantasia. Atentar para estas múltiplas dimensões permite entender mais sobre o projeto de resistência do GCAP como um caminho ativo e criativo, que é, ao mesmo tempo, grupal e individual. Eis uma fala de Moraes sobre a importância da individualidade na roda:

É, justamente, essa individualidade que dá ao capoeirista a condição de jogar na roda, quando jogamos com; e na vida, quando precisarmos jogar contra. Em suas palavras [se refere a mestre Pastinha], "A capoeira produz efeitos muito mais amplos do que se pode imaginar...e o melhor capoeirista não é aquele que só sabe cantar, tocar e jogar...para ser bom, é preciso ser completo no fundamento"²⁷.

Olhando o GCAP do ponto de vista da participação dos alunos, ressalta que uma das características do grupo é a instabilidade no tempo. Ao longo dos anos, desde sua fundação, os membros do GCAP foram diversos e mudaram com o tempo, variando a composição do grupo, a quantidade de alunos e sua proveniência. Fatores que não impediram o desenvolver de uma forte identidade. Houve momentos em que só três pessoas participavam das aulas, outros em que havia mais de cinquenta alunos. Quando eu cheguei, o GCAP era composto por não mais de vinte pessoas, sendo a maioria brasileiros e de diversas proveniências sociais. Esta conformação, ao longo dos anos em que estive em Salvador, mudou diversas vezes. Enquanto alguns alunos permaneceram treinando, outros, devido a mudanças em suas vidas as vezes determinadas pelo trabalho, pela família ou outras condições escolheram dedicar-se a outras atividades, tiveram que sair de Salvador ou faleceram. Assim, apesar de sua trajetória de mais de 35 anos, hoje, a maioria dos participantes frequenta o GCAP Salvador há menos de 8 anos,

²⁷ Sobre a definição de fundamento ver p. 15 desse capítulo. MORAES, *Mestre Pastinha o filósofo da capoeira*. 5 abr. 2010, disponível em: <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>, consultado em 08 abr. 2017.

o único que viveu todo o processo de desenvolvimento do grupo é o próprio fundador, mestre Moraes. Ele é a referência principal para os ensinamentos transmitidos, com sua participação ao grupo orienta a seus alunos para que o GCAP se mantenha coerente ao projeto de resistência mesmo frente às mudanças. Esse projeto, além do discurso verbal, transparece como *habitus*²⁸ corporal por meio do apreendido musical, da movimentação, dos estímulos oferecidos pela poética voco-corporal desenvolvida pelo mestre e por seus alunos. Para o GCAP, o projeto de resistência coincide com uma proposta de preservação da capoeira Angola.

Quando o verbo 'preservar' se liga ao termo 'cultura' pode gerar certos equívocos, especialmente porque promove associações com verbos quais 'resgatar', 'salvaguardar', 'manter', que induzem a pensar na cultura como algo que existe objetivamente e sobre a qual o homem tem de fato controle. Mas isto não combina com a ideia de preservação do GCAP. Moraes diz: *a capoeira não precisa de nada, eu que preciso dela*. Cada membro deve compreender o que significa respeitar a tradição e o mestre, sem *subserviência* nem *falsidade* e apreender, em cada situação, a desempenhar a melhor função possível no grupo, seja na organização do espaço da roda e dos treinos. O projeto do GCAP de preservação da capoeira é caracterizado pela seriedade refletida no ambiente e nos treinamentos, que são propostos com o fim de realizar a cada semana uma roda de grande energia. Nesta perspectiva, *preservar* a capoeira significa se dedicar para que as rodas sejam cada vez melhores, ou seja, capazes de gerar uma energia que consiga *mexer com as pessoas*, emocioná-las. Para aprender a lidar com esta energia *não é suficiente participar dos treinos*, mas é preciso estudar, se dedicar, experimentar. A disponibilidade de participar, se não a todos, a maioria dos três treinos semanais, além de ensaiar em casa, são fundamentais para iniciar a treinar.

Como acontece com muitas outras artes, para criar, é necessário aprender do passado. Assim, preservar significa também estudar o que podemos conhecer da capoeira, seja em documentos gravados e escritos, bem como transmitidos oralmente durante os treinos. É importante ressaltar que autores e livros são citados pelo mestre em diversas ocasiões durante as aulas, nos bate-papos que acontecem cada sábado após a roda de capoeira e durante as palestras. Ao passo que mestre Moraes foi se formando no meio acadêmico, reflexões próprias das ciências humanas e sociais se tornaram parte

²⁸ “Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (MAUSS, 2003, p. 404).

do seu discurso oral. Confrontar o pensamento orgânico da capoeira com o estudo acadêmico da contemporaneidade se tornou um caminho para interpretar e traduzir a capoeira para a compreensão de um maior número de pessoas interessadas. Na oralidade, o aural, o que se ouve com os ouvidos, constitui apenas um dos meios para a transmissão dos conhecimentos. Como Juana Elbein dos Santos aponta, em sua pesquisa sobre a religião Nãgô em Salvador, também para a capoeira, podemos dizer que “o princípio básico da comunicação é constituído pela *relação interpessoal*. [...] A palavra, os textos rituais constituem componente importante da ação ritual, mas ficando significativos em relação ao contexto, em relação aos outros componentes” (SANTOS, 2002, p. 51).

Preservar é também se apaixonar pela capoeira ao ponto de se dedicar ao seu aprendizado para além das necessidades cotidianas, do trabalho, da família. Dessa maneira, entrar no GCAP significa *esquecer as dificuldades e as atividades da vida lá fora*. Estas são alguns dos compromissos que aso quais os integrantes do GCAP se comprometem informalmente para participar do grupo. Quando, fato normal, numa atividade cotidiana de longa duração, o compromisso falha, ela é lembrado por outros componentes do grupo ou pelo mestre. Neste sentido a maneira em que o grupo se organiza desenvolve uma sistema de autocontrole. Em sua dissertação Severin Larrín (2005, p. 45) já tinha percebido que o grupo é “a consciência constante da preservação. [...] Todos exigem de todos o que deve ser feito segundo o que foi aprendido. Esta cobrança faz do GCAP um lugar excepcional em termos de manutenção da tradição.” Esta característica, me parece ser própria das relações nos grupos tradicionais, nos quais os laços afetivos, muito “ódio” e muito “amor”, são fundamentais para o crescimento do grupo. Serge Moscovici realça esse aspecto da comunidade tradicional como distinção fundamental com outros tipos de comunidades como, por exemplo, as *online*:

Os rituais evoluem, os mitos mudam, mesmo que os esquemas de conjunto se mantenham. Todos esses elementos estão em contínua mudança. As sociedades, incluídas aí as mais tradicionais, de fato são estruturas em que se notam muitas micromudanças. Não as notamos de longe, mas quando se observa mais de perto, constata-se mudanças na composição dos grupos, além de outras coisas. Portanto, quando não há coações (não entendidas no sentido negativo do termo), quando se exclui a obrigatoriedade de participação, não existe construção comunitária. Não creio nesse voluntarismo de corte social. Não digo que ele não existe, apenas que não creio nele (em CASALEGNO, 2006, p. 74-75).

Para a preservação da tradição, o “ódio” e as coisas ruins representam um valor tão alto quanto os aspectos positivos da convivência. Por isto a cobrança também tem seus limites. Há um momento em que o mestre cessa de exigir das pessoas que não se

preocupam com o aprendizado, deixando-as com suas convicções. Estas relações raramente são definitivas. Mas é preciso compreender que esta cobrança, ao mesmo tempo que tem por fim a preservação, estimula constantemente a inovação. Quanto mais os capoeiristas apreendem do passado mais são levados a criar e refinar suas técnicas e mais adquirem materiais para os improvisos.

Se entender que precisava *esquecer o que sabia*²⁹ representou uma dificuldade inicial, minha tendência em querer identificar definições para aquilo que fazia durante as aulas, resultou em outro obstáculo para minha convivência no GCAP. A impossibilidade de objetivação é um dos princípios que regem a capoeira angola, as definições limitam a arte apenas para sua simbologia e para aquilo que é visível, as pessoas jogando e tocando, quando ela significa algo que é intermediário. Os significados são construídos ao longo dos anos e cada componente do grupo, ao confrontar-se com os outros, constrói suas interpretações. A capoeira não é ensinada seguindo um método linear de estudo, não existem *receitas*, apenas algumas regras que orientam o aprendizado, mesmo que não imediatamente reconheceis. As vezes, tive a sensação que o “mestre não ensina” (McPhee em MERRIAM, 1983, p. 160), mas, isto não significa que não exista um método, só que esse tem suas bases na oralidade. Na parede da academia de mestre Pastinha, estava escrito: “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (em PIRES, 2002, p. 64). Esta frase contém diversos significados, pode expressar uma didática que passa através do descobrimento dos sentidos e, por isto, sem fim. No GCAP se diz: no momento em que o capoeirista acha que sabe, ele para de apreender. “Quando pensa que venceu”, escreve mestre Moraes, “Vê que é o perdedor³⁰”. As convicções são racionais, obscurecem os sentidos e o aprendizado, com elas o capoeirista para de flutuar e desce no limite de sua verdade. No ato de repetir facilmente, o corpo aprende a transformar as novidades em novas convicções, a tornar o inusual em cotidiano. Para estimular esta constante busca, outros elementos fundamentais são a oralidade e a ausência de apostilas, tutoriais, métodos de transcrição dos toques, etc., privilegiando o estudo da história, da filosofia, da religião e de tradições culturais afins.

²⁹ Esta expressão é metafórica de outro caminho de aprendizado, pois não é possível esquecer a si mesmo. Assim esquecer a si mesmo pode ser também entendido como um aproveitar o que já se sabia porém de outra perspectiva.

³⁰ Faixa 1, *Vencer*, GCAP, 1999.

Nesta perspectiva, comecei a compreender a capoeira como um veículo de transmissão de fundamentos, indicações que norteiam todas as relações tecidas no grupo, uma maneira de orientar os membros para todas as ações empreendidas no grupo: o fazer musical, corporal, filosófico, político, etc... Fundamento não é algo estático, que prende uma estrutura ao solo, mas algo dinâmico, que dá um perpétuo início ao devir do grupo. Como as raízes, que além de manter a árvore firme na terra, permitem que suas folhas sejam sempre renovadas. O GCAP possui um regulamento no qual é previsto, entre outros artigos, que os membros do grupo devem justificar as faltas, sendo que as que não são justificadas podem ser no máximo duas por mês. Esta regra, aplicada quando necessário, além de ter como objetivo a organização, pode também ser entendida como uma estratégia, que visa manter os alunos a par da dinamicidade dos significados e das relações do grupo. A cada dia, aos poucos, de maneira imperceptível, os fundamentos são reinterpretados e compreendidos por seus membros. Voltar após longos períodos de afastamento, quando *justificado*, exige reintegrar-se devagar, descobrindo o novo estado das coisas. A exigência de assumir o compromisso de participar das atividades do GCAP com frequência regular e com engajamento não deve então ser compreendida como uma simple coação, mas uma orientação, que permite aos membros do grupo acompanhar essa permanente transformação.

4.2. EXPERIÊNCIAS DE TREINO: “UM CORPO QUE PENSA E UMA MENTE QUE VIBRA.”

A didática desenvolvida no GCAP me parece estar ligada ao que Lúcia Santaella chama de poder cognitivo da arte.

A “arte como uma forma de conhecimento, uma forma de conhecimento que, para produzir seus efeitos cognitivos implica o entrelaçamento da razão em uma exuberância de reações perceptivas, sensoriais, emocionais, compondo a mais harmoniosa sinfonia entre um corpo que pensa e uma mente que vibra” (Lúcia Santaella em OLIVEIRA, 2006, p. 18).

A imagem proposta de um corpo que pensa e uma mente que vibra, me remete a outra característica do GCAP no qual o corpo não é trabalhado como algo distinto da mente ou do indivíduo. Quem quer treinar somente para ficar em forma, para moldar o corpo, não treina no GCAP. Esta ideia também acompanha o grupo desde o início, já nos anos oitenta, que se coloca em contraposição à “disseminação de academias que, incentivadas (*sic.*) pelo **boom** da “malhação”, ressaltam somente o lado físico, criando preconceitos absurdos como o de que para se jogar capoeira tem que ser forte e

corpulento.” Afirma mestre Cobra Mansa: “A capoeira não separa o corpo da cabeça” (DEBATE, 4 ago. 1986, p. 7).

Isto reflete uma concepção do homem em sinergia com seu corpo, em que o corpo não é entendido somente como aparência, carne, mas também mente e sentimento. Como afirma Le Breton (2007b, p. XIII), o corpo é a condição humana do mundo:

Il corpo è la condizione umana del mondo, il luogo in cui il flusso incessante delle cose si arresta dando forma a significati precisi o creando una particolare atmosfera; il luogo in cui si trasforma in immagini, suoni, odori, tessiture, colori, paesaggi, ecc. L'uomo partecipa del legame sociale non solo con l'intelligenza, le parole o le azioni, ma anche con una serie di gesti e di mimiche che contribuiscono alla comunicazione, e tramite l'immersione in innumerevoli rituali che scandiscono l'esistenza quotidiana³¹.

O corpo, moldado pelo contexto social e cultural, é o meio para conhecer e criar a realidade, “é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 7).

Contrariamente a concepção comum, que vê corpo como algo que nos pertence, que é externo a nós e que precisa ser cuidado por meio de uma vida saudável, alimentação, esporte e cuidado estético, no GCAP, o corpo é considerado como nossa possibilidade de viver a roda, de existir. Dele nascem e se propagam nossas significações. Atentos aos nossos sentidos e aprendendo a sentir, compreendemos e compartilhamos a realidade, numa construção que é social, seja ela do treino individual ou coletiva da roda. O sentimento não é tratado como algo natural, mas é preciso aprender a sentir capoeira, assim como se aprendem as movimentações. Movimento e sentimento são interligados, mas, *não é suficiente se movimentar, é necessário fazê-lo com beleza*. A beleza é uma maneira de expressar e reconhecer o sentimento. Não é a beleza das linhas retas, das pontas tesas do *ballet*, ou dos músculos malhados da ginástica, mas, como afirma mestre Moraes (1997, p. 2), *das formas deformadas*.

A beleza é subjetiva e é preciso se desprover dos preconceitos que normalmente acompanham a avaliação das manifestações afro-brasileiras para se compreender e admirar a estética desta prática. [...] na capoeira angola o “belo” e o “feio” de confundem com o objetivo de criar arte sem fragmentação (MORAES, 1997, p. 3).

Além de beleza, a movimentação do capoeirista deve ser contínua. O capoeirista não pára para pensar, mas o faz em movimento. A piannista, copositora, professore e

³¹ “O corpo é a condição humana do mundo, o lugar onde o fluxo incessante de coisas se detém dando forma a significados precisos ou criando uma atmosfera particular; o lugar onde ele se transforma em imagens, sons, cheiros, texturas, cores, paisagens, etc. O homem participa do laço social, não só com a inteligência, as palavras ou as ações, mas também com uma série de gestos e de mímicas que contribuem para a comunicação, e através da imersão em inúmeros rituais que marcam a sua vida diária” (*trad. minha*).

regente Eunice Catunda³² (1952) descreve assim a capoeira angola, que viu em Salvador:

Não è como a capoeira carioca, na qual um dos comprsas se mantém imóvel, em atitude de defesa, enquanto só o outro ataca, dançando em volta do inimigo, assestando-lhe golpe sobre golpe. Na capoeira de angola nenhum dos dois permanece parado. Pelo contrário, movimentam-se como fusos, como lançadeiras! E o espírito de aligeria está sempre presente.

Na base desse tipo de movimentação contínua está a improvisação. No GCAP, os capoeiristas aprendem a pensar em movimento, aprendem que parar durante um jogo pode ser perigoso, por oferecer o momento em que o adversário pode acertar um golpe. Mestre Moraes lembra ter apreendido com mestre João Grande este tipo de movimentação que, além de constância, exige uma atenta observação aos movimentos do outro e a criatividade. Quando parecia se encontrar em uma posição de debilidade, lembra Moraes, era ali que mestre João Grande jogava seu ataque. Na capoeira angola, não é uma possibilidade de ataque não surge a todo momento, ela nasce de uma movimentação constante, realizada com deslocamento do corpo, observando e estudando, se aproximando e afastando do “alvo”, numa ação corporal que mestre Moraes chama *sanfona*. O instrumento, sanfona ou acordeão, é capaz de produzir som somente quando o tocador está abrindo e fechando o fole em um movimento contínuo. No jogo de capoeira, afastar-se do alvo pode ser um bom momento para estudar o ataque, e para depois se aproximar para criar o ataque, tentando prever as possíveis

³² “A consciência política de Katunda é um dos fios condutores mais fortes de sua vida artística e suas escolhas estéticas. Filiada ao partido comunista desde 1936, a musicista nutre a convicção de que a música deve ser uma ferramenta de aprimoramento e de integração social e humana, sentimento que provêm de sua ânsia política de "pertencer a uma coletividade", o que lhe fez ser porta-voz de muitos compositores brasileiros, estreando e divulgando o repertório nacional. No intuito de servir a esse ideal, dedica-se à arte tentando reintegrar o artista à sociedade, transformando a mentalidade social através da construção de uma identidade coletiva. Oscila, assim, entre as duas correntes estéticas predominantes no Brasil nesse momento: a música nacionalista de Mário de Andrade - em que função social da obra artística deve refletir as características do povo a fim de se criar uma identidade nacional, proporcionando ao mesmo tempo uma elevação do nível da música popular e uma maior compreensão da música erudita pela massa - e a universalista de Koellreutter. Isso ocorre por ambas possuem como princípio a criação de uma nova sociedade. A diferença é que os nacionalistas concentram-se na arteação para a construção da identidade nacional (geográfica) e os universalistas na renovação da linguagem (o dodecafonismo) para criar uma arte sintonizada à expressão da época (temporal). O valor da identidade nacional lhe é passado desde cedo por Camargo Guarnieri e sobretudo pelo contato com o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, que se torna seu livro de cabeceira. O contato com Koellreutter, por sua vez, desvela à compositora as técnicas europeias modernas, como o atonalismo e o dodecafonismo, e a leva a aderir ao movimento música viva, com o qual trabalha por quatro anos. Segundo Catunda, essa é a fase mais produtiva de sua vida musical, o único momento em que, ao lado de Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger e Koellreutter, houve uma coletividade musical, pois todos estavam sempre juntos fazendo ou discutindo música”. EUNICE Catunda. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa635609/eunice-catunda>>. Acesso em: 23 de Out. 2017.

soluções encontradas pelo companheiro de jogo e possíveis alternativas. Prever a movimentação num jogo é uma habilidade que requer muita prática e estudo de capoeira. Exige conhecer muito bem as possibilidades de ataque e defesa, e ter uma grande costura com os movimentos. Assim como um jogador de xadrez, diz Moraes, o capoeirista arruma sua estratégia pensando duas ou três movimentações adiante, induzindo o companheiro na armadilha de sua estratégia. Para isto, é também preciso não perder a noção de que o companheiro também está armando sua estratégia.

Compreender esta construção, significa reconhecer as nossas mentes e sentimentos não como algo de misterioso, parte dum mundo interior incógnito que não pode ser conhecido, como apontava Merleau-Ponty (1999, p. 91), mas, em união com nossos corpos, uma forma de se comunicar e de criar. O capoeirista do GCAP não almeja somente a habilidade do corpo, mas seu conhecimento prático. Uma competência profissional que é fundada a partir de um conjunto de movimentos base que permitem a criação de inúmeras situações nas quais cada capoeirista, com o passar dos anos, sintetiza sua experiência peculiar/específica. Este processo de conhecimento tem *o sentimento*, a percepção e o instinto como peça fundamental. Sua importância não está no que dele se obtém, mas em sua realização. Ou, como afirmam Deleuze e Guattari tomando como exemplo um trecho dum romance de D.H. Lawrence, sua efetuação, no sentido de levar algo à consecução de sua plenitude:

Lawrence diz do amor: “De um processo fizemos uma meta; o fim de todo processo não é sua continuação ao infinito, mas sua efetuação...O processo deve tender para sua efetuação, não para alguma horrível intensificação para algum horrível extremo no qual corpo e alma chegam a perecer” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 15).

Encontro algumas ligações entre a proposta de desconstrução corporal que experimentei no GCAP e o conceito de Corpo sem Órgão (CsO) ou melhor sem Organismo, proposto por Deleuze e Guattari. Especialmente da ideia tomada por Artaud de um corpo que resiste à sua estruturação, que jaz sob as construções sociais. Um corpo “improdutivo, inconsumível [que] serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 24). Ou ainda, “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 11). Assim, este corpo não para de se fazer.

Ao jogar capoeira, se tenta provocar os instintos dormidos, impulsionando posturas, visões e estados que diferem dos apreendidos em outros contextos sociais. No contato entre pessoas de diversos países é possível ver como este outro corpo trabalha

com posturas e educações diversas. Por exemplo, nós ocidentais devemos nos desprender muito da rigidez corporal, da necessidade de controlar racionalmente tudo que está acontecendo e da vaidade. Já os japoneses, com os quais pude treinar, tem uma maior compreensão da fluidez e da continuidade de movimentação, enquanto têm uma maior dificuldade em compreender a força do peso e da massa de seus corpos, envergonhados pelo contato físico.

Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 10):

Ao Corpo sem Órgão não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.

Numa roda, em instantes se pode perceber a existência de um outro corpo produzido como um todo ao lado das partes, feitas não somente de carne, mas de percepções, que a elas se somam como uma nova parte realmente distinta.



Figura 48: Roda durante o Evento do GCAP Japão 2015. Fonte: Arquivo GCAP.

Como o ovo de Deleuze e Gattari (2010, p. 34), a roda é atravessada por retas e curvas infinitas, “por eixos e limiars, por latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por *gradientes* que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve.” O corpo do capoeirista deve apreender a ocupar todas essas dimensões movendo-se no tempo ocupando todas as direções e visões, de pé, de cabeça para baixo, de lado. Nestes movimentos de repente se descobre que não há nada de representativo na roda, tudo se torna vida, tudo é vivido. “Não é uma experiência alucinatória e nem um pensamento delirante, mas um sentimento, uma série de emoções e de sentimentos” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 117).

Ainda segundo escrevem Deleuze e Guattari (2010, p. 118) o que, primeiramente,

se reparte sobre o corpo sem órgãos são as raças, as culturas e seus deuses. “O corpo pleno não representa absolutamente nada. Ao contrário, são as raças e as culturas que designam regiões sobre esse corpo, isto é, zonas de intensidades, campos de potenciais.” Qualquer um pode chegar a sentir este outro corpo, pode alcançar o *ser capoeirista*, mas não pode separar o corpo da capoeira de seu contexto social de sua herança, ou, citando mais uma vez Deleuze e Guattari (2010, p. 119): “dessa vontade obstinada, deliberada, material de ser”. Com outras palavras, Le Breton (2007b, p. XI) afirma que entre a carne do homem e a do mundo existe uma continuidade sensorial sempre presente, lembrando, ainda, que o indivíduo toma consciência de si mesmo somente através das percepções sensoriais que o atravessam constantemente. “I sensi sono un modo per "dare senso", sullo sfondo inesauribile di un mondo che non smette mai di scorrere; sono i sensi a produrre le concrezioni che lo rendono intelligibile³³”. Assim, a maioria infinita de estímulos que a cada instante solicitam nosso corpo desvanece em nossa indiferença:

Un suono, un sapore, un volto, un paesaggio, un profumo, un contatto corporeo ci restituiscono il senso della presenza e ravvivano una consapevolezza di sé che nel corso della giornata, a meno di non prestare sempre un'attenzione estrema agli elementi che ci circondano, rimane un po' assopita. Il mondo in cui ci muoviamo esiste attraverso la carne che gli muove incontro. La percezione non è coincidenza con le cose, bensì interpretazione. Ogni uomo cammina in un universo sensoriale che è legato a ciò che la sua storia personale ha prodotto a partire dall'educazione che egli stesso ha ricevuto³⁴ (LE BRETON, 2007b, p. XI).

No GCAP, a produção de energia pode ser um caminho para reavivar este corpo que, como o CsO de Deleuze e Guattari (2010, p. 26) “não é Deus, antes pelo contrário. Mas divina é a energia que o percorre, quando ele atrai para si toda a produção e lhe serve de superfície encantada miraculante, inscrevendo-a em todas as suas disjunções.” A espiritualidade do capoeirista é ligada à experiência dessa energia que remete à experiência ancestral³⁵. *Aos pés dos berimbaus*³⁶ e em outros momentos ao longo da

³³ “Os sentidos são uma forma de "fazer sentido", no fundo infinito de um mundo que não pára de fluir; são os sentidos a produzir as concreções que o tornam inteligível” (*trad. minha*).

³⁴ “Um som, um gosto, um rosto, uma paisagem, um perfume, um contato corpóreo nos devolvem uma sensação de presença e fazem reviver uma consciência de si que, no decorrer do dia, a menos de não prestar sempre muita atenção para os elementos que nos rodeiam, continua dormente. O mundo em que nos movemos existe através da carne que nos vem encontro. A percepção não é coincidência com as coisas, mas interpretação. Cada homem caminha num universo sensorial que está relacionado com o que sua história pessoal tem produzido a partir da educação que ele mesmo recebeu” (*trad. minha*).

³⁵ Ou seja, uma experiência que contém um conjunto de materiais psíquicos que não decorrem da experiência pessoal, mas coletiva. Assim como a memória coletiva postulada por Maurice Halbwachs (1997) ou o inconsciente coletivo por Carl Jung (2000). “Na medida em que nenhum ser humano nasce como uma invenção totalmente nova, mas repete sempre o último degrau de desenvolvimento atingido, contém inconscientemente como um dado apriorístico toda a estrutura psíquica desenvolvida pouco a pouco em um sentido ascendente ou descendente através de sua ancestralidade” (JUNG, 2000, p. 273).

³⁶ Expressão que indica o ingresso da roda, onde os dois jogadores permanecem agachados na frente dos

roda, ele se benze e pede proteção a seus deuses, canta e invoca seus orixás ou tão somente saúda seus mestres e companheiros.

Em seus manuscritos, mestre Pastinha define o corpo como um grande sistema de razão, um corpo que pensa e apreende, um sentimento que é ao mesmo tempo razão. Ele escreve: “Amigos o corpo é um grande systema de razão, por detraz de nossos pensamentos acha-se um Snr. poderoso, um sabio desconhecido”. Segundo Decânio (1997, p. 9), com esta frase Pastinha também afirma a soberania do espírito sobre o corpo e mostra seu interesse nos aspectos espirituais da capoeira. No artigo assinado pelo GCAP e publicado na revista Exú, editada pela Fundação Casa Jorge Amado, tenta responder a pergunta: existe alguma ligação entre capoeira e religião?

A princípio é muito difícil responder esse questionamento, mas, se consegue quando se situa a capoeira como manifestação cultural herdada de africanos. A capoeira, enquanto prática do homem africano, assentada numa ancestralidade africana, se incorpora intrinsecamente dessa religiosidade. Os cânticos da capoeira estão repletos de pedidos e saudações feitas a esse mundo sagrado do além-roda (GCAP, 1989, p. 41).

Para o estudo da capoeira, é importante aprender a reconhecer a existência de um trânsito cultural comum à outras manifestações afro-brasileiras, também religiosas, feito de símbolos, palavras, posturas e posicionamentos. São vários os empréstimos e as referências compartilhadas, às quais o contexto de cada manifestação confere sua interpretação. No entanto, no GCAP, a religião é uma opção pessoal de cada membro do grupo. Segundo é ensinado no grupo, a capoeira não deve ser um lugar de fundamentalismo religioso, como acontece em alguns outros grupos, sejam eles ligados às religiões afrobrasileiras ou não, mas um lugar aberto para a religiosidade. Segundo afirma mestre Moraes: “A religião é, simplesmente, a representação simbólica da religiosidade. A religião é concreta; a religiosidade é abstrata. Daí a liberdade para mudarmos de religião a qualquer momento, bastando, para isso, o sentimento de que a religião que escolhemos não se coaduna com a nossa religiosidade³⁷”.

berimbaus.

³⁷ TRINDADE Pedro Moraes. *Capoeira e candomblé parte 1*. 5 abr. 2010, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2011/03/capoeira-e-religiao-candomble-1-parte.html>, consultado em 08/12/2016.

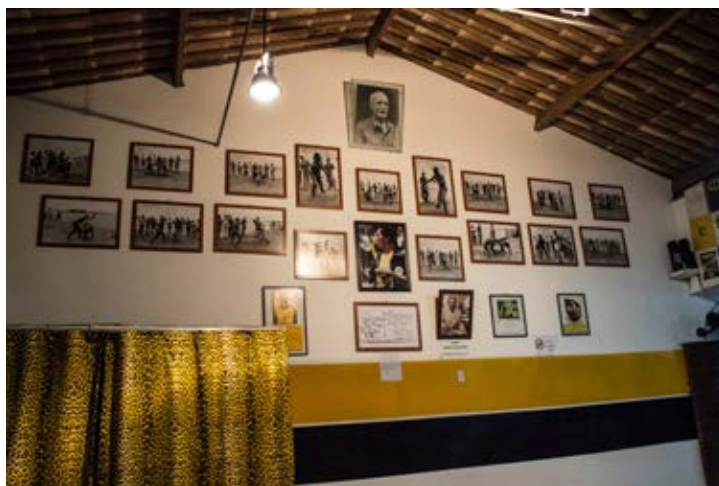


Figura 49: Parte da ancestralidade do GCAP é representada no espaço do grupo.
Fonte: Acervo GCAP.

Mestre Moraes foi iniciado no candomblé num terreiro de Angola, do qual se afastou após o falecimento do líder da casa. Ele tem uma grande admiração pela cultura banto, tendo, em 2008, concluído o mestrado em História pela Universidade Federal da Bahia com uma dissertação intitulada “Do lado de cá da Kalunga: os africanos angolas em Salvador, 1800-1864”. Como ele contou, o que motivou este trabalho foram suas pesquisas e leituras em que normalmente o povo Angola era retratado como mais submisso, tranquilo e calmo. Contrariamente ao que acontecia com as referências sobre o povo Nagô que apresentava uma população rebelde e de lutadores. “Fui na minha pesquisa do mestrado futucar tudo que era canto para encontrar angola rebelde, eu achei, mas eu queria que fosse mais. Continuo admirando a cultura banto, adoro, gosto demais... a cultura Nagô, eu gosto também, eu gosto da musicalidade nagô, eu gosto muito³⁸”. Por conta de uma relação de mais de 18 anos com a Comunidade Cultural Ilê Axipá, recebeu o *oye Omo Ogun Keji* por Alapini³⁹ Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mestre Didi, sacerdote e artista plástico, falecido em 2014. O Ilê Axipá é uma casa do culto aos ancestrais, os *egun – baba egun*, pai ancestral, que são considerados baluartes da transmissão de valores, fonte de identidade inspiradora e formadora de consciência⁴⁰. No último Cd do GCAP, Moraes compôs um corrido que fala dessa origem misturada: *Tenho irmão nago, tenho irmão de angola, sou favela sou quilombo, sou do gueto quilombola*.

Independentemente da religião de cada aluno, segundo o mestre explica, a espiritualidade pode ser um caminho para perceber *elementos subjacentes* à

³⁸ Entrevista mestre Moraes 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

³⁹ Oye significa título de honra. Alapini é o título mais alto do culto dos Eguns.

⁴⁰ Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP Ligação Ancestral. CD Áudio, Salvador-Bahia, 2005.

movimentação. Não concebendo a capoeira angola apenas como uma atividade física, a materialização que os seus praticantes, com sua corporalidade, inevitavelmente proporcionam, mas uma caminho que resiste à enunciação. Para Moraes:

Mestre Pastinha quis para a capoeira muito mais do que a simples institucionalização do seu reconhecimento. Ele preconizou uma capoeira cujos praticantes a tivessem como “fé de ofício”, além de não permitirem o seu fracasso, pois (“...se fracassar a capoeira! é o fracasso dos capoeiristas, mas (ela) não morreu, porque não morrerá, ela vive em todos os seres, quer humanos, quer espiritual”). Ele atrelou o progresso da capoeira ao progresso do capoeirista. Para o Mestre, a complexidade da capoeira angola dificulta-lhe uma definição: “Ela é tudo que a boca come”. “Ela é cheia de malícia, é artimanha, tem possibilidade para tudo que pensar de bom na vida”. Na belíssima interpretação das palavras do mestre Pastinha, feita pelo Dr. Decânio, “os múltiplos aspectos da capoeira (angola) se manifestam consoante o contexto, como a água que toma a forma do vaso”. O Mestre Pastinha disse que “a capoeira é espiritualizada no eu de cada qual”⁴¹.

Hoje, a palavra ancestralidade é muito frequente e usada em Salvador e, geralmente, é ligadas às práticas afro-descendentes, especialmente as de cunho religioso. Não é possível compreender seu significado fora do contexto de referência e de sua realização prática, pois que se torna uma categoria vazia, ou nas palavras de Geertz (2008, p. 89) “desvitalizada”:

onde a individualidade das tradições religiosas é tantas vezes dissolvida em tipos dissecados como "animismo", "animatismo", "totemismo", "xamanismo", "culto de ancestrais" e todas as outras insípidas categorias através das quais os etnógrafos da religião desvitalizam sua documentação — fica perfeitamente claro o caráter idiossincrático de como vários grupos de homens se comportam em função daquilo que acreditam ter experimentado.

No contexto acadêmico, pesquisadores ligados ao mundo do candomblé ou à proposta de descolonização do pensamento, propõem uma epistemologia da ancestralidade, uma *Weltanschauung* ou epistemologia africano-brasileira (BRAGA, 1995; SANTOS, 1976; SODRÉ, 1988; LUZ, 1995). Estas são pesquisas realizadas por integrantes do candomblé, em que é privilegiado o conhecimento produzido “desde dentro”, na comunidade, refutando ou revisando quando necessário, conforme Juana Elbein dos Santos (1976, p. 16) “teorias e métodos inaplicáveis ou desprovidos de eficácia para a compreensão consciente e objetiva dos fatos. Isto nos leva a defrontar-nos com dois problemas: 1) como ver e 2) como interpretar.” Esta perspectiva diz respeito a necessidade de se pensar e produzir um conhecimento acadêmico que rompa com as “ideologias teóricas positivistas, evolucionistas e unidimensionais, que recalçaram e deformaram a civilização africana” (LUZ, 1998, p. 154). Segundo Júlio Braga, o sistema religioso do candomblé está impregnado de forças civilizatórias negro-

⁴¹TRINDADE Pedro Moraes. *Mestre Pastinha o filósofo da capoeira*. 5 abr. 2010, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>, consultado em 08 abr. 2017.

africanas, o que corrobora sua compreensão enquanto:

suporte permanente do processo de construção e revitalização da identidade do negro que se apropria constantemente e nem sempre de maneira consciente de um vasto e complexo conteúdo simbólico que remete, via de regra, às ocorrências históricas e na mesma dimensão aos mitos pretéritos que subjazem na memória coletiva e, conjuntamente – mito e história – elaboram os caminhos da ancestralidade afro-brasileira (BRAGA, 1995, p. 20).

Marco Aurelio Luz (1995, p. 574) adota a noção de vivido-concebido como fundamental para esse apreendido: “Conhecer e saber, nesse contexto é experimentar, sentir, vivenciar. Não há separação estanque entre vivido e concebido, saber é fazer e fazer é saber”. Aqui, o saber é uma forma de manter ativa, ou de re-ligare, a relação com o passado ancestral africano, feito de homens, lugares, fundamentos. A ancestralidade traz “o passado como referência primordial para a construção do futuro⁴²”. Lembrando que invocar os ancestrais como elemento de continuidade com o passado não significa reduzi-los a sobrevivências estéreis e graníticas, ao contrário, significa garantir vitalidade às estruturas sociais (ALLOVIO, 2002, p. 20). A atitude de tais pesquisadores se assemelha àquela dos *Subaltern Studies* iniciados na Índia e dos estudos pós-coloniais por pesquisadores africanos e outros sul americanos que propõem a ideia de um saber “autônomo” distinto do saber “ocidental”. O significado da ancestralidade pode ser compreendido por pessoas de diversas culturas e religiões, que entram em contato com práticas, como a capoeira angola, por meio da experiência corporal.

Outra maneira que temos para refletir sobre o corpo na capoeira é na perspectiva do conceito de jogo atrelado à dimensão artística e ritual. Se, de um lado, é certo o que afirma Muniz Sodré (1988, p. 15): “O jogo devolve ao indivíduo a disponibilidade mental e física da criança. Jogar – ou brincar – é de algum modo contornar a seriedade do conceito de arte, estabelecido por um sistema neurótico chamado *cultura*”. De outro lado, no GCAP é muito importante apreender a distinguir o jogo da brincadeira como diversão ou entretenimento. Como lembra Johan Huizinga o jogo pode ser profundamente sério e é assim que o GCAP lida com a dimensão lúdica da capoeira, com seriedade.

Escusado seria dizer que a atitude espiritual de um grupo social, ao efetuar e experimentar seus ritos sagrados, é da mais extrema e mais santa gravidade. Mas insistamos uma vez mais: o jogo autêntico e espontâneo também pode ser profundamente sério. O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se “apenas” de um jogo pode passar para segundo plano. A alegria que está indissolivelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois pólos

⁴² MONTEIRO, 1973.

que limitam o âmbito do jogo (HUIZINGA, 2000, p. 26).

Ainda, segundo Huizinga (2000, p. 6) a própria existência do jogo confirma a existência de uma componente supralógica na natureza humana: “Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional.” Na capoeira, o jogo não é nem exatamente brincadeira nem seriedade, mas é uma “realidade” intermediária, que inclui a racionalidade e a irracionalidade. Nessa condição, o capoeirista apreende a conviver com a ambigüidade da condição humana. Nesse sentido, citando ainda Huizinga (2000, p. 4), o que está em “jogo” no jogo da capoeira “transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido.” Nessa perspectiva, o jogo tem a qualidade de por em diálogo corpos, pensamentos, sentidos e percepções, à procura de uma outra experiência que, por vezes, é associada à ideia de liberdade. A liberdade é, segundo Huizinga, associada à dimensão do prazer, como, por exemplo, as crianças e os animais que brincam porque gostam. Na idade adulta, mesmo que jamais seja imposto ou constitua uma tarefa, o jogo se torna uma necessidade urgente de reencontro com o prazer e com a liberdade. No jogo da capoeira é possível pensar no capoeirista iniciante como em uma criança, neste sentido, quem começa o faz porque gosta, com o tempo e o aprendizado, jogar, se torna para a maioria uma necessidade junto ao prazer. Ainda, para Huizinga, o jogo poder ser considerado uma evasão da vida real, do trabalho, sem perder, por isso, a capacidade de absorver inteiramente o jogador, com seriedade.

O filósofo Hans-Georg Gadamer (1997) alerta que, para compreender o conceito de jogo, é necessário libertá-lo de seu significado subjetivo. Gadamer é interessado na sua correlação com a experiência estética da arte. O jogo não significa, então, comportamento, estado de ânimo ou liberdade de uma subjetividade, que atua no jogo, mas é necessário diferenciar o jogo e o comportamento do jogador:

o jogar preenche a finalidade que tem, quando aquele que joga entra em jogo. Não é a relação que, a partir do jogo, de dentro para fora, aponta para a seriedade, mas é apenas a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como em relação a um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é “apenas um jogo”, mas não sabe o que ele “sabe” nisso. [...] A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e persevera, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte (GADAMER, 1997, p. 175).

Dessa perspectiva o jogo, que possui uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam, tem um poder significante. Através dos jogadores, o

jogo ganha uma representação. Ainda afirma Gadamer (1997, p. 181): “Todo jogar é um ser-jogado. [...] O verdadeiro sujeito do jogo [...] não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo.” As regras e os regulamentos são distintivos de cada jogo, impondo uma ou várias tarefas para os homens que jogam. Mas, continua o filósofo: “o verdadeiro fim do jogo não é, de forma alguma, a solução dessas tarefas, mas a regulamentação e a configuração do próprio movimento do jogo” (GADAMER, 1997, p. 183). Segundo Gadamer (2002, p.180): “Jogo é, na verdade, um processo dinâmico (cinético) que abraça os jogadores ou o jogador”.

Do ponto de vista ritual, jogando, os capoeiristas encenam uma representação da capoeira, mas isto é somente um ponto de vista. A capoeira existe independentemente de sua representação na roda, ou, como afirma mestre Moraes, a capoeira vai além de seus aspectos tangíveis, além do movimento do corpo, *jogar pernas pra cima*, o que importa são os elementos impalpáveis. Para facilitar essa compreensão, no GCAP, se aprende que é possível jogar capoeira através das palavras ou de comportamentos cotidianos externos à roda. Segundo afirma Olujimi Trindade, hoje, contramestre do grupo:

Mestre Moraes nos ensina que o ser capoeirista vai muito além de jogar perna para cima do tocar o berimbau cantar músicas, ele vai muito mais além disto. Ser capoeirista envolve uma questão que ela é muito subjetiva, que apenas um outro capoeirista vai poder verificar, vai poder sentir. O capoeirista tem um artefato que é muito singular, que é justamente a questão do sentimento. Apenas aquelas pessoas que querem se tornar especialistas daquilo que fazem, ou que se predispõem a fazer, vão poder adquirir este sentimento. Isto não é para qualquer pessoa⁴³.

Em suma, compartilhar a proposta do GCAP não significa simplesmente participar do grupo mas reconhecer-se, acima das convicções individuais, como parte de um objetivo maior, a capoeira angola, orientado pelos mestres, seus intérpretes e tradutores. Empreender um caminho de aprendizado, de descobrimento, de flutuação entre ideal e real, sabendo que isto não levará a nenhum fim ou certeza. E, por outro lado, sentir-se alvo das armadilhas do ritual e de sua demasiada humanidade, encontrando-se preso no vazio da vaidade e da ilusão. A proposta do GCAP é ensinar a lidar politicamente com essas diferentes dimensões a partir de um aprendizado corporal e relacional sabendo que *a capoeira pode te levar para cima ou para baixo*⁴⁴.

⁴³ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

⁴⁴ Esta frase é muitas vezes citadas por mestre Moraes que a atribui a mestre João Grande.

4.3. APRENDENDO COM A MÚSICA

Vivendo con i Venda ho incominciato a capire fino a che punto la musica può diventare parte integrante dello sviluppo mentale e fisico e di un'armonica vita di relazione.⁴⁵

John Blacking

N'angola, angola, tudo é diferente n'angola / Berimbau é afinado n'angola, tudo é diferente n'angola / A viola responde, n'angola, a pergunta do gunga, n'angola...

Mestre Moraes

Minha experiência de aprendizado musical e as reflexões sobre o fazer musical do GCAP se tornaram uma ocasião para compreender este peculiar processo dialógico. Apesar de minha cultura européia, me instigar constantemente à observação dos elementos que constituem a capoeira, espero, assim como aprendi no grupo, conseguir falar sobre a relação que une esses elementos. Não pretendo, assim, descrever as aulas, ou subdividir o espaço da roda e dos treinos em elementos a serem analisados: os instrumentos, o canto, o ritmo, etc. Mas, proponho estimular uma reflexão que sugirá processos e fazeres, privilegiando o não dito, por meio da confrontação e do diálogo com mestre Moraes e com os contramestres Olujimi Trindade e David Fonseca.

Interrogado sobre a função da música da capoeira, mestre Moraes recomenda não pesquisar a música somente como uma função na capoeira, ela precisa ser estudada como “uma função em todo o processo de organização social do povo africano” no Brasil e nas Américas.⁴⁶ Respalado no pesquisador Kennet Dossar (1992), que conheceu o GCAP no início dos anos noventa, afirma que em todas os países em que houve tráfico de africanos existe um tipo de capoeira, de luta ou dança praticada ao som da música, que tem algumas características em comum. Esta tese é baseada no estudo das artes marciais Africanas ao redor do *‘the black Atlantic world’* e no trabalho do historiador Robert Farris Thompson que afirma:

A tradition of playful combat involving many 'get down' moves executed close to the earth and other stratagems came from Kongo and took root in North America, the Caribbean and Brazil. There they change in interaction with new cultures to emerge as four different – but apparently related – New World traditions: United

⁴⁵ “Vivindo com os Venda comecei a entender ate que ponto a música pode ser parte do desenvolvimeneto mental e fisico de uma vida relacional harmónica” (*trad. minha*).

⁴⁶ Entrevista mestre Moraes 06 jan. 2015, Salvador-Bahia.

States Knocking and Kicking, Afro-Cuban Mani or Bombosa, the Lagya tradition of black Martinique and of course, capoeira of Brazil⁴⁷ (em DOSSAR, 1992, p. 6).

O encontro do mestre Moraes com diversos estudos e pesquisadores reforçou este posicionamento criado a partir do conhecimento orgânico transmitido por meio da capoeira. Não só a *Ladja*, o *Mani*, o *Knocking and Kicking* são citados nas aulas como exemplos de culturas próximas da capoeira, mas outras artes musicais como o *candombe*, na Argentina e no Uruguai, ou o batuque, o *candomblé*, o samba, o jongo, a brincadeira de roda, a cantoria, a literatura de cordel no Brasil, entre outras.

Acerca desse assunto, hoje, mestre Moraes comenta que, segundo ele, não seria muito correto falar em música da capoeira como um gênero musical:

você vai encontrar ela [a música da capoeira] sendo cantada, com outros ritmos e com outros objetivos, no *candomblé*, no samba de roda, no jongo, não é? No samba, já falei do samba de roda, mas o samba, ele tem várias outras vertentes. Então falar de uma música da capoeira para a capoeira não é muito correto, porque o que é cantado na capoeira, na maioria das vezes, (são músicas que) foram reaproveitadas de outras manifestações culturais. [...] Quer dizer, a capoeira não tem uma música sua, não é? específica, a música da capoeira ela é aproveitada de outras manifestações.

É fácil entender essas trocas e empréstimos, se pensarmos na base cultural comum em que se desenvolveram essas práticas culturais. Flávia Diniz (2011, p. 1) define esse trânsito musical como:

a recorrência de elementos musicais (temáticas, textos, expressões, termos, formas, texturas, fraseados rítmico-melódicos, amplitude melódica, escalas, timbres vocais e instrumentais e andamentos) e extramusicais (configurações rituais, corporeidade, conceitos, cosmovisão, comportamentos) em diferentes formas expressivas de uma mesma cultura musical. Esta recorrência pode ser fruto da difusão através de empréstimos e adaptações ou através da origem em uma matriz cultural comum, à medida que os sujeitos circulam por estas formas expressivas e religiosas.

Esse trânsito musical também pode ser considerado um costume musical. Segundo relata Blacking (1986, p. 61), a população banto chamada Venda diferencia os gêneros musicais segundo a ocasião social:

È dal suono, ed in particolare dal suo ritmo e dalla composizione dell'insieme strumentale e/o vocale, che la destinazione della musica viene riconosciuta. I contesti in cui i canti vengono eseguiti non sono esclusivi, ma il modo in cui sono cantati è generalmente determinato dal contesto. Così, un canto della birra può essere adattato a canto di gioco per l'iniziazione *domba* delle ragazze; in quel caso viene aggiunto un accompagnamento di tamburo e la forma responsoriale può trasformarsi in una sequenza di frasi melodiche intrecciate⁴⁸.

⁴⁷ “Uma tradição de um combate brincando que envolve muitos movimentos de "descer" executados perto da terra e outros estratégias veio do Congo e se enraizou na América do Norte, no Caribe e no Brasil. Lá, mudou interagindo com novas culturas para emergir como quatro diferentes - mas aparentemente relacionadas – tradições do Novo Mundo: Knocking and Kicking dos Estados Unidos, Mani afro-cubano ou Bombosa, a tradição Lagya de Martinica negra e, claro, a capoeira do Brasil” (*trad. minha*).

⁴⁸ “È do som, e em particular do seu ritmo e da composição do conjunto instrumental e/ou vocal, que o destino da música é reconhecido. Os contextos em que as músicas são executadas não são exclusivos, mas a forma como elas são cantadas é geralmente determinada pelo contexto. Assim, um canto da

Ainda os distinguem os diversos tipos de cantos em específicos para algumas ocasiões e outros adotados e adaptados. Para Blacking, essa distinção não é exclusiva dos *Vendas*, mas é um fenômeno comum a toda África Central e Meridional. Esta forma de conceber os cantos e o significado musical em função do contexto é bem próximo do que acontece no Brasil com diversos tipos de cantos que, hoje, concebemos em trânsito. *Não é o canto ou a música, mas a forma de cantar e tocar que fazem a capoeira angola acontecer*, costuma dizer Moraes.



Figura 50: Roda durante o Evento GCAP 2012. Fonte: Acervo GCAP.

Vimos parte desse processo de ressignificação descrito nos diários de viagem do século XIX, onde aparece com força a profusão da música que ritmava a vida cotidiana, as festas, os rituais religiosos, os trabalhos e outras diversas atividades físicas dos africanos no Brasil. Refletir sobre a música da capoeira ligada a um fazer musical africano que acompanha as atividades cotidianas não tem um significado exclusivamente cultural, pelo fato de possibilitar uma releitura histórica, mas, tem um papel político, que torna a capoeira angola uma ferramenta, que os descendentes dos africanos têm para reclamar sua base cultural africana (DOSSAR, 1992, p. 9), bem como proporciona aos capoeiristas uma orientação prática, um estímulo que os leva a atentar para o ritmo das coisas e das atividades cotidianas.

David Fonseca, contramestre do GCAP, explica: “nós capoeiristas procuramos levar essa questão do ritmo para nosso dia a dia. Entender nosso ritmo. Procurar equilibrar o nosso ritmo diante das situações, dos contextos de vida. Curar o corpo através do ritmo.”⁴⁹ Associar o ritmo da capoeira à “cura do corpo” é uma maneira de compreender a música atrelada a um aprendizado que não passa somente pelo ouvido,

cerveja pode ser adaptado para a canção de brincadeira para a iniciação Domba das meninas; nesse caso, é adicionado a um acompanhamento do tambor e forma responsiva pode ser transformada numa sequência de frases melódicas entrelaçadas” (*trad. minha*).

⁴⁹ Entrevista David Fonseca, 13 set. 2014, Salvador-Bahia.

mas que envolve outros sentidos. Não são poucos os casos de capoeiristas que se curaram de problemas motores, através do convívio com a capoeira. Baseada no conhecimento corporal, a capoeira pode proporcionar efeitos analgésicos e benefícios cinéticos, além de psicológicos. No encarte do primeiro CD do GCAP, é citada a obra do mestre de percussão nigeriano Babatunde Olatunji (2005, p. 29), que explica essa busca por uma relação entre vida, música e ritmo.

“I’m the drum, You’re the drum, We’re the drum.” Where I come from, we say that the rhythm is the soul of life. The whole universe revolves in rhythm. When we get out of rhythm, that’s when we get into trouble. We are in the rhythm or we are not in rhythm- the rhythm of life, the rhythm of relationships. Because of its rhythmic nature, because it helps keep us in rhythm, the drum, next to the human voice, is our most important, most sacred instrument⁵⁰.

Assim como o tambor para Olatunji, o fazer musical guia o capoeirista no ritmo da capoeira e da vida. A música no GCAP tem um papel fundamental porque não é apenas um meio de entretenimento, mas é também uma atividade cultural. Junto ao aprendizado do movimento corporal se torna um caminho para compreender os fundamentos da capoeira e para ter acesso ao território da ancestralidade. Explica o contramestre Olujimi Trindade:

Os membros do GCAP aprendem a tocar todos os instrumentos, aprendem também a cantar capoeira, se mover, dentro do ritmo da capoeira angola. Para a gente é muito importante. Todos os treinos da gente acontecem com música, seja música ao vivo ou através do som. Justamente pelo grande papel que tem a música no aprendizado da capoeira angola⁵¹.

Além de proporcionar prazeres e emoções, ela gera a energia essencial para que se realize a capoeira. Continua: “A música que é a principal responsável pela energia da capoeira angola, tanto que tudo se inicia a partir do toque do berimbau”. Isto, precisa o contramestre, não quer dizer que não se possam encontrar rodas sem músicas, porém elas terão uma energia diferente⁵². A partir do primeiro toque do berimbau, a roda tem seu início.

O conjunto instrumental no GCAP é chamado de bateria, que é conformada por três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, reco-reco e agogô. Todos esses instrumentos mostram sua ligação com países africanos e, eventualmente, como no caso do pandeiro, com os países europeus da Espanha e Portugal. Segundo a pesquisa de

⁵⁰ “Eu sou a percussão, Você é a percussão, Nós somos a percussão”. De onde eu venho, se diz que o ritmo é a alma da vida. O universo evoluciona no ritmo. Quando saímos do ritmo, é quando estamos em apuros. Estamos no ritmo ou não estamos em ritmo - ritmo da vida, o ritmo dos relacionamentos. Devido à sua natureza rítmica, porque ajuda a nos manter em ritmo, o tambor, ao lado da voz humana, é o nosso mais importante instrumento sagrado (*trad. minha*).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

Severin Larrín (2005, p. 55), “a origem dos instrumentos que constituem a bateria apresenta, assim como a formação do conjunto, controvérsias entre os pesquisadores e os praticantes de capoeira⁵³”. Hoje, não sabemos como e em que épocas estes instrumentos foram introduzidos na capoeira. Apresentei, no primeiro capítulo desta tese, algumas das descrições mais antigas que possuímos sobre capoeira. Elas são confusas e não oferecem informações precisas sobre o desenvolvimento do ritual da capoeira.

Sabemos que, já antes do século XIX, a música acompanhava os mais diversos rituais praticados por africanos e descendentes, especialmente por meio de instrumentos de percussão. Em Salvador, assim como em outras cidades do Brasil, sabe-se que o berimbau era tocado especialmente por vendedores ambulantes e contadores de histórias. É possível que o instrumento, que se tornou o principal símbolo da capoeira nos dias atuais, tenha sido introduzido no ritual somente em época mais recente, no século XX. Assim, talvez, a associação entre capoeira e berimbau impediu qualquer possibilidade de desuso, tornando-o hoje um instrumento conhecido no mundo inteiro.

Com uma postagem em seu blog, mestre Moraes mostra sua preocupação com a falta de respeito que alguns grupos de capoeira e capoeiristas têm com o espaço da roda. Ele ressalta que a preocupação com os instrumentos musicais, sua disposição, afinação e maneira de tocar é necessária para o cumprimento de sua função no ritual. Segundo o mestre:

A energia da roda de capoeira está diretamente relacionada com a capacidade dos tocadores, os quais têm função semelhante, nas devidas proporções, aos tocadores de candomblé (alabês) que, através do ritmo e da música, conseguem fazer contato com orixás, inquices ou voduns - a depender da nação -, e assim convidá-los para participarem da festa. Na roda de capoeira, também é possível essa relação dos tocadores com essa ancestralidade (espiritualidade) da capoeira, desde que esses tocadores estejam preparados para fazer essa comunicação. No caso específico da capoeira, inexistente a necessidade de iniciação, como acontece com os alabês, como alguns podem vir a acreditar, mas é indispensável o aprendizado anterior com um mestre de capoeira que tenha a condição de transmitir os segredos dessa comunicação⁵⁴

⁵³ E continua: “Alguns consideram que todos os instrumentos são de origem brasileira, outros, ponderam que alguns são de procedência brasileira e outros africanos, chegando até a sugerir origens árabes e indígenas para alguns destes instrumentos. Considero que o nosso primeiro critério de validação, contrastado com o sentido comum, deixa claro que a origem de todos estes instrumentos, com exceção dos pandeiros, é africana. O caso do pandeiro é especial, pois não existe nenhuma informação (pelo menos não tenho nenhuma referência) que relacione este instrumento com alguma região geográfica da África Subsahariana, a África Central ou a África do Sul, da qual são originários os escravos que trouxeram as sementes culturais do que hoje chamamos de capoeira angola” (SEVERIN LARRÍN, 2005, p. 55).

⁵⁴ TRINDADE Pedro Moraes. *A roda um espaço sagrado*. 18 mai. 2009, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/05/roda-de-capoeira-um-espaco-sagrado.html>, consultado em 08 abr. 2016.

O *gunga* faz uma *chamada*, alerta os capoeiristas, convidando-os a formar o círculo para que a roda possa começar. Quando é o momento, os outros instrumentos se somam para compor a *bateria*, como é chamado o conjunto instrumental⁵⁵. Segundo Olujimi:

O papel do comandante da roda é sempre a figura do mestre daquele espaço geralmente dizem que a pessoa que comanda a roda de capoeira é quem está tocando o gunga, certo, mas eu diria para você que eu tocando o gunga e o mestre Moraes tocando qualquer instrumento eu vou acatar o que ele pedir, então eu não vou muito por essas vias, que a pessoa que está tocando o gunga é aquele que comanda. Porém, a responsabilidade de manter a energia da roda do início até o final ela é de todos, não é só do mestre da capoeira se não ele sentaria ali sozinho e faria tudo que ele acha que deveria fazer para manter a roda de capoeira sem a necessidade de ter as outras pessoas⁵⁶.



Figura 51: Durante uma roda do Evento GCAP 2012, mestre Moraes pede para *chamar* os jogadores aos pés do berimabu. Fonte: Acervo GCAP.

Mestre Moraes costuma propor a seus alunos uma metáfora para exemplificar como a energia flui na roda. Ele vê os tocadores de todos os instrumentos musicais como “fósforos” e o tocar os instrumentos e o início do canto como o risco desses fósforos, acendendo assim as “velas”, que são os capoeiristas que estão compondo o

⁵⁵ Durante uma roda de capoeira, a música é composta por uma bateira de instrumentos que pode variar de grupo a grupo. No GCAP é formada por oito instrumentos da esquerda à direita: reco-reco, agogô, pandeiro, gunga, médio, viola, pandeiro e atabaque. Todos eles são de proveniência africana (SOUSA, 1998, p. 63; SEVERIN LARRÍN, 2001, p. 55) a exceção do pandeiro que pode ter chegado ao Brasil através dos portugueses, mas de proveniência árabe. (SEVERIN LARRÍN, 2001, p. 55) Os instrumentos são testemunhas do trânsito musical de diversas culturas no Brasil. Não me interessa, neste trabalho, descrever seus aspectos físicos e classificar os instrumentos, este trabalho já foi feito por diversos pesquisadores, mas, sim, compreender mais um pouco acerca de como a música atua nos treinamentos e nas rodas do GCAP.

⁵⁶ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

círculo da roda. A energia produzida toma assim o centro da roda enchendo seu espaço e permite às duas velas, que ali estão jogando, derreter uma junto da outra. Continua Moraes:

Logicamente, as duas “velas” que estão mais próximas dos “fósforos” irão receber mais energia que as outras, o que resultará em derretimento e consequente amalgamento capaz de dificultar, para os desentendidos, o que realmente está acontecendo no centro da roda com aquelas duas velas em processo de “derretimento”. Os elementos simbólicos da roda de capoeira estão à disposição de qualquer um. O desafio é conseguir transformar esses elementos em energia, de forma a estimular o transe⁵⁷.

Esse derreter é também chamado por Moraes de *sentimento*. Para se movimentar com *sentimento* é necessário o estímulo da música e relacionar o som com a interioridade de cada um. A música provoca os capoeiristas que, emocionados, transferem energia uns para os outros. O centro da roda, onde acontece o jogo, é o lugar privilegiado que recebe por todas as direções essa energia capaz de levar ao *transe* os capoeiristas atentos para ela. No *transe*, afirma Moraes⁵⁸, o capoeirista sabe o que está fazendo, ele atinge um estado de espírito elevado, que não é o físico, do corpo como matéria: “corpo leve é o que sobe, o pesado desce. Então, ele está num estado de espírito de leveza, mas não está possuído.”



Figura 52: Mestre Moraes (vistindo branco) joga com contramestre David, durante uma roda do Evento GCAP 2012. Fonte: Acervo GCAP.

A música, escreve Blacking (1986, p. 70), possibilita o acesso a um universo de tempo virtual, chamado por Gustav Mahler de outro mundo, ou de outra mente pelos

⁵⁷ TRINDADE, 18 mai. 2009, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/05/roda-de-capoeira-um-espaco-sagrado.html>, consultado em 08 abr. 2017.

⁵⁸ Palestra sobre *Musicalidade na capoeira*, por mestre Moraes, 31 jul. 2015, Cremona, Italia.

balineses. É neste estado de leveza que o capoeirista se compreende a si mesmo e ao mundo que o rodeia, como que aconselhado pelos seus ancestrais. O jogo de capoeira se torna uma verdadeira fonte de aprendizado e a música começa a significar em termos de experiência humana e de comunicação. Ainda, afirma Moraes:

Se emocionados [os capoeiristas] vão dialogar, vai acontecer um diálogo de corpos. Diferente do *fight* vai acontecer o *struggle*. Ai é que esta a questão, esta diferença entre lutar capoeira e dialogar capoeira. A maioria hoje esta lutando capoeira. Ora, para lutar não precisa ser com capoeira. O espaço simbólico não é lugar para luta, africanamente falando, o espaço simbólico da roda é um lugar para diálogo e tomada de decisões em grupo.

O mestre de capoeira sabe tocar e gerar essa energia. Ele ensina a seus alunos o diálogo com a música de maneira a sentir esse estado de leveza, esse outro corpo-tempo-espaço. A música por si não é suficiente para criar esse estado, é necessário *treinar muito*, isto porque, como afirma Blacking (1986, p. 41): “potrebbero esserci molte interpretazioni strutturali possibili per ogni modello sonoro ed un numero pressoché infinito di reazioni individuali alla sua struttura, in funzione del bagaglio culturale e del momentaneo stato emotivo degli ascoltatori⁵⁹”. O treino é fundamental também para perceber a existências intermediárias àquelas que estamos diariamente acostumados. A energia da qual mestre Moraes fala não acontece automaticamente a cada roda, é algo diferente do comum, difícil de gerir, assim como a *communitas* de Turner (1974, p. 170) ela é compreendida como uma fase, um momento, não uma condição permanente.

No GCAP, os alunos almejam aprender a gerar e manter essa energia peculiar, colaborando uns com os outros no conjunto da roda. Uma execução que respeita o tempo rítmico é um bom caminho para alcançar este objetivo. Durante uma roda, por exemplo, quem toca não deve *sair do tempo*, erro que, assim como afirma Olatunji (2005), pode criar problemas como a queda ou uma mudança brusca de energia. Por isto, quem não tem ainda condição de tocar no tempo, de *segurar o ritmo* do GCAP, é melhor que não entre a tomar parte da bateria. É bom salientar que a expressão *sair do tempo* não se refere somente a uma questão rítmica de respeito da quantidade de tempo do compasso⁶⁰, mas também de movimentação corporal e de diálogo com os outros intrumentos. Diversos pesquisadores músicos (ALBURQUERQUE, 1969; SHAFFER, 1977; SOUSA, 1997; SEVERIN LARRIN, 2003; DINIZ, 2011;) têm adotado o sistema

⁵⁹ “Pode haver muitas interpretações estruturais possíveis para cada modelo sonoro e um número quase infinito de reações individuais à sua estrutura, dependendo da bagagem cultural e do estado emocional momentâneo de ouvintes” (*trad. minha*).

⁶⁰ “Divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos” (MED, 1986, p. 80).

de transcrição musical ocidental para exemplificar as músicas da capoeira, definindo, por exemplo, a subdivisão do ritmo de angola em compassos 2/4. Apesar de compreensível, no GCAP o ritmo não é ensinado segundo esta lógica musical, mas por meio de métodos próprios do aprendizado oral. O capoeirista que sabe *manter o ritmo*, aquele que sabe *jogar as dobradas no tempo*, onde jogar não significa somente executar, mas brincar seriamente com o ritmo, subdivide o tempo em diversas maneiras, todas aquelas que conseguir criar. Quanto mais apreende tanto maior se torna sua capacidade de *quebrar o tempo*, de subdividi-lo.

Segundo observa Blacking (1986, p. 48), se o som é o objeto e o homem é o sujeito, a chave para compreender a música está na relação que existe entre o sujeito e o objeto, como princípio ativo da organização.

Questo voleva esprimere Stravinskij quando, con il suo caratteristico intuito, disse della propria musica etnica: “La musica ci è data al solo fine di stabilire un ordine nelle cose, ivi compresa, in particolare, la coordinazione fra *uomo e tempo*” (1935; ed, ingl, 1936:83). Ogni cultura ha un suo ritmo, nel senso che l'esperienza cosciente è ordinata in cicli di cambiamenti stagionali, di crescita fisica, di attività economiche, di ampiezza o profondità genealogica, di vita terrena ed ultraterrena, di avvicendamenti politici e di tutti gli altri aspetti periodici a cui viene attribuito un significato. Possiamo dire che l'esperienza quotidiana risiede in un universo di tempo reale. La qualità essenziale della musica è il suo potere di creare un altro universo di tempo virtuale⁶¹.

Nesse universo de tempo virtual, os capoeiristas as vezes podem perguntar-se “como é que fiz aquilo?” e dar-se conta de que a música, ou o conjunto musical do ritual da roda, feito de sons, silêncios, energias e movimentos, tornou-se o sujeito, e ele objeto, tocado.

Aprendendo que o ato de ouvir é subjetivo, no GCAP, cada capoeirista desenvolve as próprias referências temporais. Mais que uma compreensão linear, proporcionada pela leitura de uma partitura, para lidar com o tempo rítmico, o capoeirista aprende fazendo funcionar seu corpo, ouvindo, se movimentando, sentindo⁶². Mesmo executando uma variação tecnicamente impecável, no entender do

⁶¹ “Isso Stravinsky queria expressar quando, com sua visão característica, disse de sua própria música étnica: “A música nos é dada somente com o propósito de estabelecer uma ordem às coisas, incluindo, em particular, a coordenação entre o homem e o tempo” (1935; ed, ingl, 1936: 83). Cada cultura tem seu próprio ritmo, no sentido de que a experiência consciente é classificada em ciclos de mudanças sazonais, de crescimento físico, de atividades econômicas, de amplitude ou profundidade genealógica, de vida terrena e ultra terrena, de acontecimentos políticos e de todos os outros aspectos periódicos ao qual é atribuído um significado. Podemos dizer que a experiência cotidiana reside em um universo de tempo real. A qualidade essencial da música é seu poder de criar um outro universo de tpo virtual” (*trad. minha*).

⁶² Se referindo a essa distinção, o etnomusicólogo Pinto (1999, p. 91) escreve que as nuances do fazer musical afro-brasileiro diferem do modelo ocidental, que não serve para explicar suas formas e estruturas. Pois é necessário vincular a percepção auditiva a percepção que os próprios músicos têm de sua música, o que oferece diferenciadas visões do ordinamento temporal.

grupo, alguém pode *sair do ritmo*, porque, por exemplo, não consegue expressar com o instrumento um certo *suíngue*, uma certa emoção. Assim poderíamos dizer para a capoeira o mesmo observado por Blacking (1986, p. 48):

La musica venda non è basata sulla melodia, ma sull'eccitazione ritmica di tutto il corpo, di cui il canto è solo un'estensione. Perciò, quando ci sembra di udire una pausa fra due battiti di un tamburo, dobbiamo aver chiaro che, per chi suona, quella non è una pausa: ogni colpo di tamburo è parte di un movimento totale del corpo, in cui la mano o una bacchetta percuotono la pelle dello strumento⁶³.

Por isto, para compreender o que significa *sair do tempo* no GCAP não é suficiente dominar a subdivisão temporal, mas é necessário ter muita intimidade com o jeito de se fazer música. Ainda, *sair do tempo* pode significar que o momento escolhido para executar uma determinada variação, ou quebra do ritmo, não foi conveniente pelo fato de não combinar com o resto do conjunto musical.



Figura 53: Roda durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.

As variações de ritmo são consideradas diálogos entre instrumentos, para entender isso é suficiente pensar ao som dos instrumentos como vozes. Se torna, então, claro que é muito difícil criar um diálogo que tem sentido quando três pessoas conversam ao mesmo tempo. Ao menos que não haja uma colaboração entre elas, no sentido de distribuir as palavras de maneira a favorecer a compreensão do que está sendo falado. O mesmo acontece entre os instrumentos, é preciso buscar essa colaboração, de maneira que uma variação seja favorável ao que os outros instrumentos estão tocando. Isto não está escrito em uma partitura, porque o interessante da produção musical em uma roda não é somente o resultado, mas o processo e a intimidade em que ela é produzida. Neste processo, se apreende a *prever* os passos dos outros capoeiristas, a entrar em

⁶³ “A música de *venda* não é baseada na melodia, mas sobre a excitação rítmica de todo o corpo, do qual a música é apenas uma extensão. Portanto, quando parece que estamos a ouvir uma pausa entre duas batidas de um tambor, deve ficar claro que, para aqueles que tocam, isso não é uma pausa: cada batida do tambor é parte de um movimento total do corpo, em que a mão ou uma varinha bate a pele do instrumento” (*trad. minha*).

consonância com o grupo, a conviver no espaço e na energia da capoeira. Se é verdade que em qualquer roda a música gera energia, não é qualquer tipo de energia que é procurada pelo GCAP.



Figura 34: Treino durante o Evento GCAP 2016. Fonte: Acervo GCAP.

A questão do conjunto é fundamental, Olujimi Trindade explica que antes de tudo para haver a interligação entre os instrumentos é necessário que eles estejam afinados.

Por se tratar de conjunto os instrumentos devem estar interligados, desde sua afinação. Essa interligação se dá da seguinte forma: não vai adiantar um instrumento muito bem afinado se a pessoa que for tocar não souber tirar as notas limpas, bem definidas e, acima de tudo, sabendo ouvir, além de ouvir seu instrumento procurando ouvir todos os outros. A bateria numa roda de capoeira angola é formada por oito instrumentos, que do início da roda devem estar interligados 100%. Em momento nenhum vai poder haver uma batida que possa sair da, como é que posso dizer, *possa sair daquele que todos os elementos da bateria já estejam habituados, ao fim de que você não comprometa todo o processo que iniciou*. Então essa correlação se dá pela ligação entre a pessoa que está cantando, que está tocando, que esta ali sentada no banco e todos os elementos da bateria. Então não é simplesmente chegar sentar com seu instrumento e desenvolver algo somente com seu instrumento, deve haver essa interligação com os outros sete⁶⁴.

No GCAP, dependendo da época, algumas pessoas podem ser responsabilizadas pela confecção dos instrumentos⁶⁵ e por sua afinação ou todos os membros do grupo. O mais comum é que algumas pessoas se responsabilizem para *tomar a frente* dessa constante tarefa, enquanto os outros adquirem mais familiaridade com o trabalho, cada um segundo seu interesse, compromisso e disponibilidade. Anteriormente, conta

⁶⁴ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

⁶⁵ Agogô, reco-reco, pandeiros e atabaque são os mesmos desde que conheci o GCAP. Os pandeiros e o atabaque são reformados, quando necessário, com a substituição dos couros, cordas, parafusos, etc. Um dos membros do grupo, Valmir Coutinho, também conhecido como Valmir das Biribas, é artesão, vendedor de instrumentos musicais da capoeira. Ele possui um depósito de materiais e laboratório num prédio no bairro do comércio perto do Elevador Lacerda e uma barraca em frente ao Mercado Modelo. Valmir costuma realizar as reformas de pandeiros e atabaque, fornecer caxixis, dobrões, biribas e cabaças cruas ou já trabalhadas por ele ou para os seu ajudantes. Todos trabalhos que também são realizados por integrantes outros integrantes do grupo.

Olujimi, os alunos do GCAP tinham mais costume de fazer seus instrumentos, hoje, o trabalho de confecção dos berimbaus se tornou menos frequente, privilegiando o trabalho de “casamento” e afinação, mas isto também depende da disponibilidade dos membros do grupo e da época.

Durante minha participação do GCAP, pude participar de diversas maneiras de lidar com a confecção dos instrumentos, apesar de diferentes modos de resolver a tarefa, todas elas têm em comum um meticuloso trabalho, de precisão, que exige muito tempo e intimidade com os instrumentos. Preparadas as biribas e as cabaças⁶⁶ se procede ao *casamento*, ou seja, a testar *todas as combinações* possíveis para ver que associação de verga e cabaça é a mais favorável para a produção do som dos três tipos de berimbaus. *Casamentos* que, em um dado momento funcionaram, são redefinidos ao passo que as madeiras são usadas e mudam sua flexibilidade, até serem descartadas quando não conseguem mais produzir um bom som. Os casamentos são feitos e refeitos a fim de encontrar os melhores instrumentos.



Figura 55: Valmir Coutinho, respando uma beriba, durante a Oficina de Confeção de Instrumentos durante o Evento GCAP 2017.
Fonte: Acervo GCAP.

Para *casar*, é necessário saber *afinar* os berimbaus, isto não significa somente procurar sempre a mesma tonalidade, mas dispor o berimbau para que produza o melhor som possível. De fato, os berimbaus podem alcançar a mesma tonalidade sendo afinados em diversas maneiras dependendo do gosto ou da capacidade do capoeirista, e nem sempre são considerados afinados só por alcançar dada tonalidade. Uma vez que o instrumento está casado, há alguma variáveis sobre as quais o capoeirista pode atuar para a afinação: a altura da cabaça na verga, a abertura do laço que segura a cabaça à verga, a tensão com a qual a verga é *armada* por meio do aço. Além dessas variáveis, há

⁶⁶ Beriba é a madeira com que é confeccionado o berimbau, cuja caixa de ressonância é realizada com uma cabaça.

diversos detalhes a serem constantemente cuidados que dependem do estado de uso do instrumento, do clima e de outros fatores. Isso faz com que a maneira de afinar um instrumento mude com o tempo e a sensibilidade se torne o melhor parâmetro para a afinação.



Figura 46: Mestre Kenji *armando* um berimbau, durante o Evento GCAP 2017. Fonte: Acervo GCAP.

Interrogado sobre *casamento*, Olujimi diz que ele é de suma importância, assim como, ironiza, as bandas musicais não levam os piores instrumentos para os seus shows o mesmo deve acontecer na capoeira angola. Ele lembra que o casamento tem como finalidade produzir os melhores instrumentos possíveis para os treinos e as rodas “de forma que a energia do processo seja bem melhor do que a gente tem visto ali por fora⁶⁷”. Fora do GCAP, critica Olujimi, nem sempre se observa essa preocupação com o casamento, com a peculiaridade de cada elemento do berimbau, que, em sua aparente simplicidade, esconde uma enorme variedade e complexidade. Não é suficiente juntar uma cabaça com uma biriba, continua Olujimi, no GCAP se ensina que “cada elemento tem seu par e nós que estamos nesse processo temos que ter a condição de achar o que é esse casamento”. Assim como pelos *vendas* pesquisados por Blacking (1986, p. 41), onde os músicos escolhem duos de ocarinas associando duplas de instrumentos que “toquem bem”, o que importa é que os berimbaus *sejam bons*. Para conseguir isto não é preciso somente de um ouvido apurado, mas de *sensibilidade para o entendimento da capoeira*, de *familiaridade com a bateria*, assim como acontece com todas as outras tarefas aprendidas no grupo. Uma cena descrita por Kirby, me lembrou muito a relação de mestre Moraes com os instrumentos. Kirby conta que, longe de ser um instrumento simples, o *nkoka*, instrumento muito parecido com o berimbau, exige do tocador muitas habilidades, além de um ouvido muito apurado para sua afinação, cujas alterações

⁶⁷ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

podem escapar aos que não têm costume de ouvi-lo. Kirby relata que, quando estava assistindo a uma apresentação de *nkoka*, a corda do instrumento de um dos músicos quebrou. Imediatamente, um colega passou para o músico o primeiro instrumento para que, rapidamente, pudesse continuar a performance. O músico, que era um senhor de uma certa idade, experimentou o novo instrumento e, após algumas tentativas, o devolveu. Retomou então seu instrumento, retirou a corda quebrada e, depois de tê-lo consertado, voltou a tocar novamente.

He smiles showed how much he preferred his own *nkoka*, to that of his friend. This occurrence seems to me to be very significant, for I am convinced that the Bantu listen for, and detect, shades of 'colour' upon these soft-voiced instrument that Europeans, accustomed to more 'loud-speaking' varieties, usually miss⁶⁸ (KIRBY, 1969, p. 207-208).

Em diversas ocasiões vi mestre Moraes deixar de tocar por conta de um berimbau não afinado da melhor maneira, ele diz *não saber tocar com um instrumento ruim*. Não sei se, como afirma Kirby, dependa de uma questão de textura dos instrumentos, mas sim de costume e conhecimento das diversas características do berimbau e de com seus parâmetros de afinação. Como em uma banda musical ou em uma orquestra, a *bateria* do GCAP é vivida como um conjunto musical, todos os instrumentos não somente os berimbaus são afinados e tocam uns em função dos outros. Assim, se aprende sabendo que cada instrumento tem seu valor e deve ser tocado com vontade e atenção.

No início do meu aprendizado no GCAP, o mestre me orientou a concentrar-me no som produzido pelo instrumento que tocava, percebendo a qualidade dos diversos sons que estava produzindo e mantendo o equilíbrio, até aprender a cantar, tocar e ouvir ao mesmo tempo. Depois, ampliei minha atenção no sentido de compreender o lugar do instrumento que estava tocando no conjunto, aprendendo a ouvir e diferenciar cada instrumento, com o fim de atentar para o equilíbrio do conjunto. Se repenso, hoje, o meu aprendizado com o berimbau, lembro que quando cheguei ao GCAP, este instrumento era algo incompreensível e cansativo de tocar. Apesar de diversas tentativas passadas, não tinha tido uma motivação suficiente para me engajar na tarefa e minha escassa condição de segurar com desenvoltura o instrumento resultava em incapacidade de *tirar* qualquer *som*. Para tocar berimbau é necessário muito e constante treino para desenvolver os músculos das mãos, que seguram o instrumento de uma maneira singular. É necessário sustentar o peso do instrumento só com uma mão, mantendo-o

⁶⁸ “Ele sorri mostrando o quanto ele preferiu seu próprio *nkoka* ao do seu amigo. Este fato parece-me ser muito significativo, pois estou convencido de que o Bantu ouve e detecta tons de 'cor' deste instrumento 'de voz suave', que os europeus, acostumados a variedades 'de voz mais alta', geralmente perdem” (*trad. minha*).

em equilíbrio entre o dedo mindinho e a palma da mão, enquanto, os dedos polegar e indicador movimentam o dobrão, uma moeda de metal que serve para produzir as variações do som pressionando no arame.

Para quem inicia a tocar em idade adulta, essas tarefas não são das mais fáceis. Normalmente, a primeira vez não é possível manter o berimbau na mão por mais de alguns segundos, isto faz com que muitas pessoas desistam de aprender se não estimuladas. No GCAP, além da vontade de aprender de cada um, acontece uma “cobrança extramusical” (BLACKING, 1986, p. 63) que faz com que os capoeiristas se engajem no aprendizado como estratégia de integração no grupo. Outra razão extramusical que me induziu aprender a tocar foi a necessidade de superar as dores causadas pela postura do corpo e pela falta de costume, desenvolvendo a relação entre meu corpo e o instrumento. Se concentrar e se imergir no ritmo foram caminhos para superar essas limitações do corpo, físicas e mentais. Aprender a segurar o instrumento e desenvolver o controle motor se tornaram caminhos para iniciar a compreender o ritmo base da roda, o *toque de angola*, e distinguir os sons base que o compõem. Aprender a *tirar o som* foi o passo seguinte, tarefa que comporta *limpar o som*, *distinguir as notas* e *tocar alto*. Primeiro devagar depois mais rápido. Uma vez que meu corpo começou a se acostumar, aprendi a variar o ritmo base, a improvisar, *no tempo*.

Assim, como no aprendizado da movimentação, se aprende imitando a pessoa que está à *frente* da aula de ritmo, que propõe exemplos práticos. Mas a imitação é só um primeiro passo. É errado e simplista dizer que se aprende a tocar por imitação. Para imitar, é preciso acordar os sentidos, escutar, ver e raciocinar sobre tais percepções. Não somente ouvir, mas escutar; não ver, mas olhar com atenção. Quanto mais detalhes são capturados, com mais perfeição se poderá imitar. O fim desse trabalho não é se tornar todos iguais, mas compreender, para depois criar, improvisar, sem correr o risco de perder sentido. A experimentação e a socialização no grupo são caminhos muito importantes para o aprendizado. A imitação é também caracterizada por repetição. Quando se sente prazer e vontade, repetir com atenção se torna um caminho de descobrimento. Ou como afirma Muniz Sodré (1988, p. 131): “Repetir é provocar a manifestação da força realizante”.

O estudo da *base* é o lugar para desenvolver essa compreensão, só que aprender, treinar e compreender a *base* é um exercício que não termina. Não se conclui um nível de aprendizado para ter acesso a um nível superior, mas se retorna constantemente ao treino das bases, cada vez com algo a mais, a criatividade de cada um. Assim,

improvisar não significa reproduzir certa quantidade de variações ou de toques, mas edificar de zero, criar ao redor do toque base, o toque de *angola*. Mais que um conjunto de ritmos e variações, cada um aprende a criar seu repertório, seu jeito de improvisar. Cada aluno demora o tempo necessário para desenvolver a suas estratégias de aprendizado e conseguir tocar. No início, não há alguma intenção do mestre, ou quem por ele, de facilitar esta tarefa e, em algumas ocasiões, pedindo para “ver mais de perto” uma variação ou repetí-la várias vezes na tentativa de entender “como é que se faz”, recebi em resposta um exemplificação ainda mais complicada daquela que me esperava. Esta atitude me ensinou que, além de saber repetir certa variação, é necessário desenvolver uma capacidade pessoal e peculiar de treinar. Este método de ensino se caracteriza, então, por aperfeiçoamento. Quando Olujimi fala de seu processo de aprendizado expressa essa constante procura:

Hoje eu me sinto, sim, um músico, que tenta procurar o lado subjetivo da musicalidade da capoeira angola. Sempre tem algo mais a aprender, tanto da questão dos movimentos, tanto na questão da música. Nunca fiz parte de banda de música, nunca toquei profissionalmente, nada disso. A minha experiência realmente com música é aqui dentro do GCAP⁶⁹.

Relatando minha experiência, cabe lembrar que o fazer do grupo não é estático. Se eu tivesse realizado esta etnografia há vinte anos atrás, supondo-me a mesma pesquisadora, teria escrito em algumas partes um relato diferente do que aqui está. Para refletir sobre essa mudança, penso nas faixas finais do primeiro Cd do grupo, chamado “GCAP From Salvador Bahia” (1996). São faixas instrumentais gravadas como demonstrações dos diferentes toques da capoeira. Os toques de capoeira são classificados por Waldeloir Rego (1968) em seu Ensaio sócio-etnográfico sobre capoeira angola. Rego distingue entre toques gerais⁷⁰ e específicos de cada academia e cataloga as diversas nomenclaturas utilizadas por alguns mestres ativos naquela época, entre os quais, Bimba, Pastinha, Waldemar e Traira. Nos outros Cds gravados pelo GCAP, os toques são utilizados, mas não gravados em faixas separadas. Esta mudança é uma estratégia que mestre Moraes, hoje, explica como necessária para o aprendizado musical da capoeira.

A catalogação de diversos tipos de toques tem criado alguns problemas, um dos quais foi identificado por Rego (1968, p. 62): “os toques divergentes dos comuns raramente constituem um toque totalmente diferente dos demais. Via de regra, é um já

⁶⁹ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

⁷⁰ Os toques denominados de gerais são: São Bento Grande, São Bento Pequeno, Angola, Santa Maria, Cavalaria, Benguela e Iuna, o GCAP grava todos com exceção do toque chamado Benguela e acrescenta o chamado Jogo de Dentro.

existente, apenas com outro rótulo ou então uma ligeira inovação, introduzida pelo tocador, fazendo com que se dê um nome novo.” É possível que, ao passo que aumentaram as pesquisas e o interesse sobre capoeira, cada mestre interrogado sobre a música tenha procurado respostas onde não havia, criando sua forma de catalogar os toques *ad hoc*, influenciado pelas necessidades dos pesquisadores, ou alunos, que exigiam certa racionalização no aprendizado, para “compreender melhor o assunto”. Só que, no tempo, estas catalogações deslocaram a atenção do aprendizado para os nomes, determinando formas para a capoeira e tirando o foco da criatividade e da componente de improviso que é parte fundamental do tocar na capoeira. De fato, esses toques não deixaram de serem utilizados no GCAP, apenas não são mais nomeados com nomes distintos, mostrando que, quando uma definição se torna obsoleta, mesmo numa cultura tradicional, não se faz mais necessário levá-la adiante, já que ela não é mais funcional para conseguir o objetivo, no caso, o aprendizado. Fazer o contrário sim caracterizaria “invenção da tradição”.

4.4. A RODA: UM ASSEMBLEIA

Se os treinos são o lugar da experimentação, a roda é o espaço para a perfeição. “Sendo a roda de capoeira o nosso bem supremo”, diz Olujimi⁷¹, “os alunos devem evitar assumir posições sem ter condição de mantê-las, para facilitar a produção de energia. Em colaboração com os alunos, continua Olujimi, o mestre é “o principal responsável pela manutenção da roda de capoeira, desde o ritmo, o jogo, todos os elementos que envolvem a capoeira angola”. O mestre, segundo Olujimi:

é a pessoa que deverá em toda situação reger essa bateria, mas no caso da capoeira angola ele não é aquele maestro que vai estar com uma baqueta na frente dizendo o que você vai fazer, e aí vem a questão do sentimento. É você que vai decidir o que vai fazer naquele momento, sendo que essa decisão é uma decisão que tem uma rédia, é uma decisão que você não pode tomar simplesmente porque você acha que deve fazer aquilo. Tudo aquilo que você teve como decisão tem um princípio tem um fundamento e em um espaço muito curto de tempo isso deve ser pensado e executado⁷².

Esse fundamento transmitido no GCAP é de difícil compreensão para muitos que são acostumados a viver a roda somente como um ritual de união e participação e a ação. Não poucas vezes ouvi comentários de pessoas chateadas por não ter podido participar da bateria, ou de alunos iniciantes, como eu tenho sido também, atribuindo o

⁷¹ Entrevista Olujimi Trindade 9 set. 2014, Salvador-Bahia.

⁷² *Ibidem*.

fato a uma questão de vaidade do grupo. A meu ver, essa leitua não coincide com a proposta do GCAP, mas pelo contrário expressa uma questão fundamental para a capoeira. O aprendizado não é alcançado somente por aquilo que se faz, mas, com a mesma intensidade, por aquilo que se poderia fazer mas não se faz. Deixar de participar, reconhecer-se pelas capacidades adquiridas até então, é outra fase do aprendizado.

Ao mesmo tempo, uma das orientações do GCAP é que os capoeiristas devem participar da roda do início até o final. Abandonar a roda pode produzir quebras de energia que devem ser evitadas. No GCAP se diz que a roda é um espaço onde todos participam ativamente, seja no trabalho da produção de energia, seja nos benefícios que são por ela proporcionados. Mesmo que um capoeirista não saiba tocar, entrar na roda somente para jogar e ir embora logo depois é visto como um comportamento que denota egoísmo. O mínimo que um capoeirista deve fazer é responder ao coro, no tempo, com vontade e voz alta, durante todo o desenrolar da roda. Em seus manuscritos, mestre Pastinha se queixava: “Amigos porque não cantam? A capoeira só é bonita jogando, cantando, e só perdeu a beleza porque não canta” (em DECÂNIO, 1997, p. 34).

A beleza não deve ser entendida como algo puramente estético, mas algo prático, diretamente ligado à produção de energia. Segundo a metáfora do círculo de velas, se os capoeiristas não respondem ao coro aqueles que estão jogando no centro da roda não conseguirão “derreter”. Este derreter, tão difícil de acontecer, pode ser interpretado como a beleza perdida ao qual faz referência mestre Pastinha, que continua: “É dever de todos capoeiristas, não é defeito não saber cantar; mais é defeito não saber responder, pelo meno o côro. É proibido na bateria pessoas que não respondem ao coro” (em DECÂNIO, 1997, p. 35).

Por meio do canto, todos podem integrar-se à roda com vontade, procurando um caminho de alegria. O canto das chulas e dos corridos é responsorial⁷³, ou antifônico, o coro responde a voz solista mantendo uma grande atenção nas variações que ele executa, já que estas definem as resposta do coro. As respostas do coro geralmente são versos que se repetem e que, afirma Decânio (1997, p. 34), podem funcionar como um mantra que ajuda a carregar a roda de energia. Cantando, as variações da métrica do verso e da melodia são instrumentos que o cantor tem para brincar com a energia da roda.

⁷³ O canto responsorial no Brasil é reconhecido como típico da herança africana ou africano-crioula, um jogo do solo e refrão (TINHORÃO, 2008, p. 56).

As cantigas, além de criar significados por meio de seus textos⁷⁴, os criam levando os capoeiristas a improvisar acima desses textos. Os mesmos princípios que regem a improvisação musical orientam o canto e as letras. A improvisação pode acontecer de diversas formas, com base em fórmulas características ou ex-novo, quando durante um canto alguma situação que acontece no momento da roda ou na imaginação do cantador inspira um novo verso. Isto pode acontecer quando o solista quer chamar atenção dos jogadores que estão fazendo um jogo muito marcial, ou em que o diálogo não está sendo construído, ou por exemplo quando o coro não está respondendo com energia aos corridos. Existem muitos tipos de ocasiões que podem gerar esta necessidade. Algumas vezes estes pedidos se tornaram fórmulas como “Abre a boca meus colegas se quiser ouvir eu cantar”, mas, muitas outras vezes, são versos improvisados no momento.

Alguns corridos exigem do coro uma resposta curta, como por exemplo:

SOLISTA: *Olha chora viola, chora, olha chora viola*
CORO: *Chora*
SOLISTA: *Olha viola danda*
CORO: *Chora*
SOLISTA: *Olha chora viola*
CORO: *Chora*

Ou ainda:

SOLISTA: *Biribiri azedou, botou na panela*
CORO: *Azedou*
SOLISTA: *Olha que cara feia*
CORO: *Azedou*
SOLISTA: *Olha o biribiri*
CORO: *Azedou*

Outros corridos exigem uma resposta mais extensa. Trago, aqui, alguns exemplos que mostram como existe certa variedade rítmica na formação dos versos das cantigas.

SOLISTA: *Maré maré, vou pra ilha de Maré*
CORO: *Maré maré*
SOLISTA: *Maré baixa é traicoeira*
CORO: *Maré maré*
SOLISTA: *Prende o barco na coroa*
CORO: *Maré maré*
SOLISTA: *Olha a baixa da maré*
CORO: *Maré maré*

SOLISTA: *Gunga é meu, gunga é meu, gunga é meu foi papai quem me deu*
CORO: *Gunga é meu, gunga é meu*
SOLISTA: *Gunga é meu, não vendo nem dou*
CORO: *Gunga é meu, gunga é meu*
SOLISTA: *Gunga é meu, eu não dou a ninguém*
CORO: *Gunga é meu, gunga é meu*

SOLISTA: *Baraúna caiu quanto mais gente,*

⁷⁴ Para aprofundar esta temática, ver o próximo capítulo.

quanto mais, quanto mais gente
CORO: *Baraúna caiu quanto mais gente*
SOLISTA: *Baraúna que é maior*
CORO: *Baraúna caiu quanto mais gente*
SOLISTA: *Quanto mais, quanto mais gente*
CORO: *Baraúna caiu quanto mais gente*

SOLISTA: *Quem não sabe andar pisa no massapé e escorrega*
CORO: *Quem não sabe andar, pisa no massapé e escorrega*
SOLISTA: *Olha pisa no massapé e escorrega, pisa no massapé e escorrega*
CORO: *Quem não sabe andar, pisa no massapé e escorrega*

Alguns capoeiristas acreditam que os corridos, cuja resposta do coro é menor, servem para aumentar a energia da roda e que, ao contrário, os que possuem uma maior quantidade de sílabas servem para dar um andamento mais calmo. Esta visão não combina com o que ocorre no GCAP, onde se ensina que todos os corridos servem para dar energia à roda. Um corrido com um coro menor quando não executado corretamente pode levar a uma queda de energia causada, por exemplo, por uma repentina aceleração do ritmo. E um corrido com uma resposta maior pode criar uma maior empatia com o coro, devido a mensagem que transmite, e criar uma atmosfera sonora mais intensa. O desafio é conseguir manter essa energia e saber lidar com ela.

Para se manter a energia ao longo de uma roda, os corridos não podem ser executados aleatoriamente. Uma das habilidades do capoeirista está em improvisar a alternância de corridos de modo a não haver quedas de energia. No GCAP, se diz que é preciso ter *sensibilidade* e muita prática para aprender a manter a energia no canto. Dependendo do momento, o estilo responsorial, além de oferecer uma atmosfera mêntrica, também permite o desencadear de um verdadeiro jogo entre o cantor solista e o coro. A troca de energias e a empatia que se estabelece durante o canto acende a criatividade e faz acontecer a improvisação no texto musical. A improvisação é uma característica fundamental da música executada durante uma roda. Diversamente das bandas musicais, o som de uma roda é cada vez diferente porque improvisado. Como no jazz, também na capoeira angola há elementos chave de repetição, temas sobre os quais se aprende a criar, seja no canto, seja na música, esses podem tornar-se marcas distintivas de um mestre. O fim dessa improvisação não deve ser exibir-se em virtuosismos, mas servir ao ritual, ao realizar-se da energia da capoeira. Por isso, o respeito para o conjunto musical, para o que os outros instrumentos estão tocando e o que está sendo cantado são aspectos fundamentais da improvisação na capoeira.

No treino do berimbau, por exemplo, pode ser útil aprender a improvisar, dobrar o ritmo base, criando livremente a partir da base que está sendo tocada. Durante uma

roda, isto é muito difícil de se realizar e, às vezes, não oportuno, porque improvisar não é somente uma questão estética e tampouco somente uma forma de procurar criar certa energia, mas é também uma questão de significação. Os capoeiristas aprendem a improvisar guiados por temas característicos do grupo, que se constituem como possibilidades de significados, que os orientam no caos da infinitude das escolhas. É também por meio desses caminhos de compreensão, que a realidade da roda aparece em sua verdade. O ritual se apresenta assim por ser um “acontecimento socialmente fundamental” (Silveira em MATOS, 2011, p. 82-83).

Se, como afirma Blacking (1986, p. 67), a função da música é de envolver as pessoas em uma experiência comunitária, no âmbito da sua vida cultural, uma roda do GCAP, como evento real e não apenas como representação e abstração, também ensina aos alunos serem parte ativa do processo cultural, recebendo e dando energia por meio da música, do corpo, no *balanço da angola*. Promovendo um acordo, ou concórdia, de sentimentos. Ou ainda, como diz Blacking (1986, p. 113), uma humanidade harmoniosamente organizada. Assim, a roda pode ensinar que somos mais extraordinários do que achamos, abrindo novas perspectivas e potencialidades, que antes, devido a natureza opressiva da sociedade, apareciam como desconhecidas.

No GCAP, a *roda* pode ser entendida como uma instituição, uma assembleia. A roda apresenta e desvela aos capoeiristas o desenrolar das relações sociais, por isto, ao par de outras reuniões que acontecem em círculo, ela pode ser um lugar de tomada de decisões, uma maneira de organizar o *mundo afora*, a sociedade, dotando de significado as experiências reais e imaginadas que ali acontecem. A *roda* é um palco perfeito, que mostra as reações dos capoeiristas e sua profundidade de interiorização da capoeira. Saber controlar as reações nas situações mais complicadas, *de aperto*, exige um conhecimento profundo da movimentação de capoeira e envolvimento com todos os elementos do ritual. Mas, ao mesmo tempo em que é fácil observar aos outros, é difícil conseguir enxergar-se a um mesmo, “dói” no sentido que é necessário aceitar-se como aquilo que não gostamos para poder mudar e seguir adiante no aprendizado. Esta dificuldade me parece ser um dos maiores entraves no aprendizado da capoeira e pode levar as pessoas treinar por anos sem obter grandes transformações.

Mas, o ritual, assembleia, roda, longe de ser apenas uma *mise-en-scène*, uma representação, um espaço ou tabuleiro de jogo, ensina que existe uma verdade dada pelos acontecimentos que ali ocorrem. Uma realidade atemporal que conduz os capoeiristas a reinterpretar o aprendizado dos treinos, as lembranças do que é vivido por

eles nas ruas, no trabalho, no cotidiano. Segundo o que é ensinado no GCAP, esta prática é atemporal porque na ilusão, ou na esperança, de poder repetir movimentos, ouvir e levar adiante ritmos, cantos e mitos ancestrais é criada uma continuidade entre as vidas dos capoeiristas do presente e do passado. Repetindo e criando na roda, o passado ancestral se torna presente, existente.

Essa atitude de ensino propõe um aprendizado contínuo e é entendida como uma resistência, por meio da qual, os capoeiristas procuram se libertar de suas vidas, esquecendo o cansaço, as dificuldades econômicas, o engarrafamento, a violência nas ruas, as dependências, as doenças... A *roda* de capoeira do GCAP pode ser entendida como uma *communitas*⁷⁵ no sentido turneriano.

A “communitas” irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda parte a “communitas” é considerada sagrada ou “santificada”, possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relances estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (TURNER, 1974, p. 156).

Ao mesmo tempo que a roda pode ser entendida como uma representação teórica da ação da sociedade, o que a movimenta é sua liminariedade, um estado em que as hierarquias e as diferenças da sociedade podem desaparecer. Quando uma roda acontece de uma maneira ótima, o grupo se torna uma continuidade, uma *communitas*, em que as maneiras de pensar, agir e sentir são desestruturadas: “la liminalità può in parte essere descritta come una fase di riflessione che spezza la crosta del costume e dà via libera alla speculazione⁷⁶” (De Matteis em TURNER, 1993, p. 23). A roda como ritual liminal além de desestruturar as experiências, sugere aos capoeiristas outra maneira de ser, proporcionando uma nova estruturação. A liminalidade, pode ser associado, como sugere Carapanzano (2005, p. 375) ao conceito filosófico de “*barzakha* - o que está situado entre as coisas, entre as bordas, as divisas e os eventos.” Metaforizado como o

⁷⁵ Segundo Turner (1987, p. 84): “O individualismo extremo apenas compreende parte do homem. O coletivismo extremo apenas compreende o homem como parte. *Communitas* é a lei implícita da completude (wholeness) advinda de relações entre totalidades”. Crítica ao conceito de *communitas* usado por Turner: Segundo De Matteis (1993, p. 25, *trad. minha*), Turner toma o conceito de comunidade em referência a Martin Buber, não como lado a lado, ou além, de uma multidão de pessoas, mas como sendo um *com* o outro. Mesmo que a multidão se mova em direção a um objetivo comum, ela “Experimenta por toda parte um dirigir-se para um dinâmico estar na frente dos outros, um fluir do *Eu* para o *Você*. A comunidade é aonde se faz evento a comunidade” (Paul Goodman, *Growing Up Absurd and The Community of Scholars*, p. 207-225). Para Turner, assim, a *communitas* adquire um valor somente positivo e é analisada sozinha: “identificado um processo, uma dinâmica, e, dentro destes, o lugar da comunidade, é o resultado a ser verificado, comparado com as mais diversas situações” (TURNER, 1993, p. 26, *trad. minha*)

⁷⁶ “A liminariedade pode ser descrita como uma fase de reflexão que quebra a “casca” do costume e libera a especulação” (*trad. minha*)

silêncio entre as palavras e aos sonhos. *Barzakhi* é um conceito utilizado pelo filósofo sufi andaluz Ibn al-‘Arabi (1165-1240), segundo o qual a imaginação (*al-khayal*) é um termo intermediário que em alguns momentos, parece estar entre o mundo espiritual e o material, em outros, entre o ser e o nada, como algo equivalente à existência.

Algo que separa [*fāsīl*] duas outras coisas, sem nunca pender para um lado [*mutatarrif*], como, por exemplo, a linha que separa a sombra da luz do sol... O *barzakhi* é algo que separa o conhecido do desconhecido, o existente do inexistente, o negado do afirmado, o inteligível do ininteligível (CHITTICK, 1989, p. 117-18).

Na prática, filosófica e corporal do que está invisível, em constante busca, os membros do GCAP são levados a procurar outras verdades, para a roda e para a vida cotidiana. Mestre Pastinha (em DECÂNIO, 2001, p. 67) afirma:

Capoeiristas <se> esclarece, come samo e entra de fato no verdadeiro conhecimento de si mesmo, estudioso e desejoso de conhecer a capoeira. Vem de olho fito para mostrar a verdade de que não foram negados pelos negos iniciadores, em cada nego os gestos de modo diferem, amigos, tem segredo, e é muito confuso, só com tempo.

Como ressalta Decânio em comentário ao texto de mestre Pastinha, o caminho da capoeira é de autoconhecimento. Assim como um caminho de criação de verdade no âmbito da diversidade. Se analisada como um ritual, a capoeira possui algumas características próprias dos rituais de inversão e de elevação de *status*. Na roda, todo mundo pode participar, “capoeirista é também doutor”, canta mestre Pastinha, o que importa não é o *status*, a hierarquia social, mas o conhecimento de capoeira em que: “Igualdade e hierarquia são lá misteriosamente a mesma coisa” (TURNER, 1974, p. 219). O advérbio misteriosamente não se refere a algo obscuro que não pode ser compreendido, mas algo para o qual os capoeiristas precisam atentar. Apesar de existir uma hierarquia formal composta por mestre, contramestres, alunos, os princípios que regem a convivência no grupo resultam mais importantes que os cargos. Em 1952, Eunice Catunda já tinha relatado este aspecto, mesmo que tentando associa-lo a sua compreensão de disciplina. Catunda tinha visto a capoeira no barracão de mestre Waldemar:

O ritual, a tradição a que obedecem os participantes da capoeira, são muito rígidos. O mestre é o conhecedor da tradição. Daí ser ele, também a autoridade máxima. (...) Essa autoridade do Mestre é uma das coisas mais admiráveis e comoventes que tenho visto. O respeito a ele demonstrado pela coletividade, o carinho com que o cercam, fariam inveja a muito regente da música erudita. Prova isto que o espírito de disciplina é mais vivo no povo rude e inculto de nossa terra, quando este se organiza, que entre as camadas superiores, já mais habituadas à organização consequente da própria instrução e do exercício de atividades culturais e que, por isso mesmo, teriam maior obrigação de compreender a necessidade e a importância da disciplina na coletividade. Acontece porém que o Mestre nunca abusa de seus direitos. Não se atribui poderes ditatoriais. Sabe que sua autoridade emana da própria coletividade e comporta-se como parte integrante desta (CATUNDA, 1952, p.17).

No GCAP, os títulos, mestre e contramestre, não são categorias fixas. Sua atribuição depende não somente dos conhecimentos que é preciso ter, mas também do contexto em que o grupo se encontra, da atitude do aluno entre outros fatores. Idealmente, a hierarquia no GCAP não é finalizada ao mantimento de uma casta de privilegiados, ela não é absoluta, mas funcional ao conhecimento, e, mais concretamente, ao projeto de preservação da capoeira anfola. Mesmo o líder do grupo sabe que não se encontra eternamente no “topo da pirâmide”, os alunos vão embora, seguem outros caminhos, contradizem os ensinamentos, chegando até a separar-se e criar novos grupos, dando, assim, metaforicamente, a volta da pirâmide. Por isso, a hierarquia no GCAP deveria ser representada por um círculo em lugar de uma pirâmide, o espaço da roda.

Ainda pensando na roda como ritual liminal, que estimula o autoconhecimento, me parece interessante observar que o tipo de liberdade e conhecimento experimentados não são iguais para todos os capoeiristas. Entre as problemáticas levantadas por Turner sobre rituais de passagem se encontra aquela referente à liberdade liminar. Segundo Turner (1974, p. 242):

enquanto os indivíduos estruturalmente bem dotados buscam a libertação, os inferiores na estrutura podem procurar, em sua liminaridade, um envolvimento mais profundo numa estrutura que, mesmo sendo apenas fantástica e fictícia, lhes possibilita entretanto experimentar, por um breve período de tempo legitimada, uma espécie diferente de “libertação” de um diferente tipo de destino.

Segundo Turner, seja quem procura na liminaridade a libertação, seja um envolvimento mais profundo com a estrutura, reforça a estrutura social vigente. No caso dos indivíduos estruturalmente bem dotados, a estrutura social é reforçada porque o sistema de posições sociais não é contestado. No segundo caso, “a humildade reforça um orgulho legítimo da posição, a pobreza afirma a riqueza e a paciência mantém a virilidade e a saúde.” A liberdade que a capoeira proporciona não deve ser atrelada somente à autoconhecimento ou afirmação. Às vezes, o caminho da capoeira pode ser empreendido por necessidade, assim, quando a capoeira *communitas*, instrumento de desconstrução, libertação, necessidade e afirmação, volta à sociedade, mostra que as pessoas estão vinculadas a suas condições e contextos.

Para compreender o ritual da roda em sua complexidade, é fundamental, então, que este não seja interpretado apenas como *communitas*. Ao mesmo tempo que a *roda*, como ritual liminal, idealmente desestrutura a realidade social, ela pode também ser entendida como sua plena representação, evidenciando que as relações entre os capoeiristas e suas ações não são livres das determinações sociais. O ritual da *roda* é

assim caracterizado por uma grande ambiguidade. No lado oposto da liminariedade, da liberdade liminal, podem manifestar-se também as hierarquias e “ismos” machismos, racismos, autoritarismos. Tais situações devem ser percebidas, analisadas e trabalhadas pela roda como uma assembléia. Por isto, este movimento ou, como sugere Crapanzano (2005), essa “flutuação entre ideal e real” caracteriza o apreendido ritual da roda e, ao mesmo tempo, a torna um evento de difícil apreensão. Olhar somente as características ideais da *communitas* transforma o capoeirista num sujeito descontextado com a realidade. Olhar somente as características sociais engana o capoeirista com uma perspectiva limitada, já que a roda é somente uma representação parcial da sociedade, podendo levá-lo a reforçar a estrutura que pretendia transformar.

Mestre Moraes tem costume de contar uma história que me parece ressaltar essa ambiguidade. Ele lembra que, em alguma ocasião, mestre João Pequeno lhe perguntou: “Moraes, será que a capoeira é maldita?”, se referindo a dificuldade dos antigos mestres saírem de suas condições de pobreza mesmo quando oficialmente premiados e homenageados. Mas, a ideia de “maldição” e a resposta oferecida por mestre Moraes, *talvez a capoeira não seja maldita, mas, sim, o homem*, reforça a ideia da vida como um paradoxo. Esta reflexão tem a ver com outro fundamento da capoeira: a ideia do mundo enganador. A ladainha do mestre Moraes chamada *Enganador*⁷⁷ pode ser compreendida como uma exemplificação dessa contradição, cuja resposta é a resistência:

*Eu vejo no seu olhar
O que você é de fato
Com discurso de Zumbi
Mas é capitão do mato
Virou moda e muita gente
Têm tentado enganar
Até chora e diz que quer
Ver o negro se libertar
Mas no fundo que quer mesmo
É voltar a escravizar
Mas Ogum me deu conselho
Tenha fé e vá em frente
Filho meu não foge à luta
Não tão cedo, tão de repente
Contra vermes e minhocas
Disfarçados de serpentes
Você muito bem conhece
A história já contou
O negro nunca desiste
Da luta contra o feitor
Diz que é abolicionista
Pelas cotas e coisa e tal
Se aproveitando do outro
Nessa luta desigual*

⁷⁷ Faixa 2 CD Meu viver, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, 2010.

5. “CERTO DIA ALGUÉM ME DISSE QUE EU NÃO ERA CANTADOR”

Certo dia alguém me disse que eu não era cantor
Mas por medo ou por respeito nunca me desafiou
Meu cantar tem sentimento, vem de dentro vai pra fora
Mestre Moraes¹

O corpo é o peso sentido
da experiência que faço dos textos
Paul Zumthor²

A capoeira foi pesquisada no âmbito dos estudos do folclore e/ou da cultura popular, cujos conceitos, observa Zumthor (2010, p. 20), trazem ambiguidade. O Folclore é considerado sob o viés da fixidez, ou seja: remete a algo do passado, distante do nosso tempo sem finalidade ou funcionalidade atual. Os diversos questionamentos que, já há tempo estão sendo colocados no tocante a tais estudos³, condicionaram a visão que as próprias artes, chamadas de populares ou folclóricas, têm de si mesmas. Alguns de seus representantes entraram no diálogo com pesquisadores adotando ou questionando as suas perspectivas, com o objetivo de divulgar para um maior número de pessoas a sutileza e a complexidade de sua artes.

No GCAP, por exemplo, o termo folclore não é bem aceito, ele é sentido como depreciativo, pois que remete a um tipo de capoeira destinada a espetáculos e *shows*, tornando-a simplificada e banalizada para o gosto do público, tendo, assim, esvaziada sua função política e educativa. Neste sentido, Ayala&Ayala (2003, p. 9-10) sinalizavam que na linguagem corrente, o termo folclore é sentido como pejorativo enquanto se refere a algo que não deve ser levado a sério. “Esta depreciação tem certa base em uma tradição de estudos nos quais as manifestações culturais populares são tratadas como algo pitoresco, arcaico, anacrônico, incluto”. Assim, os autores preferem utilizar o adjetivo ‘popular’ que permite visualizar mais facilmente essas práticas por serem próprias de grupos subalternos da sociedade. Porém, segundo Zumthor (2010, p. 20), a associação do adjetivo “popular” à palavras como cultura, literatura e poesia dificulta uma maior compreensão do que se está a tratar. Segundo o autor, o adjetivo

¹ Faixa 2, *Meu cantar*, GCAP, 2005.

² ZUMTHOR, 2007, p. 23.

³ AYALA&AYALA (2003); VILHENA (1997); ARANTES (1981); BRANDÃO (1984).

“popular” remete a um critério aproximativo de pertença sem conceitualizar nada “mais que uma qualidade, ele indica um ponto de vista, especialmente confuso no mundo em que vivemos”. Da mesma maneira, caracterizar o “popular” pelo oral não é satisfatório, hoje sabemos que dizeres ou cantos populares podem ter tido sua origem em versos escritos no passado.

Esta mistura entre passado longínquo e presente pode ser observada na capoeira em expressões, ainda hoje utilizadas, como “aqui dél Rei⁴”, registrada por Rego (1968, p. 144) e também em diversas produções sonoras de mestres de capoeira do passado. Outro exemplo de que o texto escrito pode proporcionar uma ocasião de criação “popular”, pode ser a recriação sobre o hino brasileiro, que se encontra nos manuscritos de mestre Pastinha:

Por Vicente Pastinha
conseguimos conquistar neste instante
No seio dos capoeiristas
Um pensar de um povo retumbante
Defendemos arriscando a nossa vida
É Brasil nosso Brasil
Pavilhão do nosso amor
É capoeirista aos mil
Encontramos em Salvador
É Patria amada
lutadores
Salve! Salve!
Gigante capoeirista pela propria natureza
O centro é teu simbolo
No futuro espalhe tua grandeza
A tua paz é a gloria do passado
É Brasil nosso Brasil
O capoeirista é forte e sábio
É o teu filho não teme a luta
É Terra adorada
Entre outras mil

Segundo Zumthor (2010, p. 22), o anonimato tampouco deve ser considerado um critério para a definição do que é “popular” e cita a postura de Davenson, segundo a qual só existe cultura “popular” porque existem letrados que se preocupam com ela e a percebem como alheia. Nas mais diversas culturas, ressalta Zumthor (2010, p. 20), “constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura

⁴“Aquinderreis: *interj.* Corrutela de *aqui d'el-Rei*. É uma oração elíptica, onde falta o verbo *acudam*, que formaria *acudam aqui d'el-Rei*. Era a maneira de pedir socorro antigamente, por se entender el-Rei o único capaz de socorrer e dar proteção armada a alguém. Diz Moraes que também se chamavam *aqui do Duque*, *aqui do Conde* se os mesmos eram vassallos d'el-Rei, mas que isso foi proibido pelas Ordenações por ser privilégio exclusivo do rei. Na Bahia, nunca ouvi se fazer uso da palavra, em entoação interjectiva, para se pedir socorro. Sua aparição é somente em cantigas de capoeira ou então na conversa de pessoas idosas, quando se referem à expressão *gritar aquinderreis* em lugar de socorro. No Brasil, João Ribeiro cuidou ligeiramente do seu comportamento fonético. Também estudaram a interjeição Meyer-Lübke e Cortesão” (REGO, 1968, p. 144).

hegemônica e culturas subalternas”. Para evidenciar a existência dessas tensões, no GCAP, o adjetivo popular é utilizado e adotado, em ocasiões, como sinônimo de subalterno. Apesar da capoeira ter sido reconhecida como Patrimônio Imaterial da Humanidade, ainda cabe esta oposição, já que não é raro no juízo comum, a capoeira ser vista como algo simples, no sentido negativo, muitas vezes por preconceito ou por falta de conhecimento⁵.

Consideradas essas ambiguidades, que a adoção dos termos popular e folclórico têm alimentado durante anos de pesquisa, trago uma reflexão sobre anonimato e autoria baseada em minha leitura sobre a discografia do GCAP. Para isso, desenvolvo uma narrativa sobre a transição que as composições, musicais e poéticas, populares empreenderam passando do domínio público para o autoral. Evidencio como, a partir do século XX, as inovações proporcionadas pelas técnicas de gravação, que permitiram o ingresso na cena oficial das práticas musicais subalternas brasileiras, contribuíram para a formação na cena oficial de autores populares. Esta pesquisa histórica me permite traçar um caminho para entender a formação do atual mestre de capoeira, compositor, autor e produtor de discos, desde uma perspectiva que considera colaborações e tensões entre a cultura dominante e subalterna.

Na capoeira angola, assim como em outras poéticas vocais, os textos de ladainhas e cantigas são um grande lugar de expressão. Ali, o mestre conta suas histórias, denuncia fatos, transmite fundamentos, se posiciona frente à roda e ao mundo. Pesquisar o contexto histórico foi também uma maneira de entender os diálogos em curso nas produções discográficas e a relação que o repertório ali contido tem com o passado e suas propostas para o presente/futuro. Graças aos registros sonoros do passado percebi, ou melhor, me vi estimulada por características poéticas que se repetem nas composições atuais, elementos sobre os quais o mestre de capoeira desenvolve seus textos e brinca com sua criatividade. Pesquisando a discografia da capoeira angola, se tornou para mim visível que a habilidade poética do mestre Moraes é também feita de citações e estudo, que lhe permitem reforçar seu posicionamento no mundo, ligado a uma tradição poética, que é uma obra da voz e do corpo.

Porém, analisando a discografia de uma prática oral, se corre o risco de relatar uma visão parcial, centrada somente nos elementos que são reiterados pelas mídias gravadas, que, como observa Zumthor (2007, p. 14), excluem a presença de quem traz a

⁵Ao longo desse trabalho, adotei o adjetivo ‘popular’ com essa concepção.

voz, levando-a para fora do puro presente cronológico e tornando a voz reiterável indefinidamente de modo idêntico. Devido à grande quantidade de informações que recolhi no campo e no consequente estudo bibliográfico, a prática etnográfica me levou a correr outro risco, muito tentador, de repropor em veste atual o trabalho de interpretação e comparação de cantigas, realizando uma espécie de decodificação do texto para a coleta de informações ali contidas. Esse trabalho sobre significados dos textos é arriscado por conta das características ambíguas da capoeira e pode levar a cair nas armadilhas da banalização e da descrição. Ao contrário, procurei realçar como as interpretações de ladainhas e corridos são múltiplas e abertas, o que as torna, nesta perspectiva, veículos de criação e inovação.

O estudo da discografia e do repertório poético do GCAP deve permanecer atrelado à experiência cotidiana e oral da capoeira angola, uma relação indissolúvel. Quando a leitura das mídias gravadas está atrelada à prática cotidiana, mostra que, em vez de ser um limite, a oralidade mediatizada facilita a inovação e é suporte para a criatividade, já que permite a permanência de memórias antes incertas e imprecisas. Com o objetivo de ressaltar essa relação, decidí associar o estudo do texto poético à minha prática etnográfica e corporal. Isso não significa que explicarei como se canta e improvisa, tampouco descreverei o andamento das cantigas durante a roda, subdividindo os diversos momentos musicais, atribuindo funções para cada texto ou atitude dos capoeiristas. Mas, tomando como exemplo as composições de mestre Moraes, evidenciarei algumas características poéticas que conformam o que passo a denominar “uma poética mandinga”⁶, que marcou meu aprendizado, no sentido de ter uma repercussão nas minhas ações, proporcionando-me um prazer que, como observa Zumthor (2007, p. 24), é fruto “de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal”.

5.1 “SAMBA É COMO PASSARINHO. É DE QUEM PEGAR”

Historicamente, a noção de “domínio público” foi se desenvolvendo no Ocidente em matéria de direito autoral, ligada à proteção da propriedade material, da terra ou dos

⁶ Por poética mandinga, entendo uma arte literária oral, que elabora o imaginário e os textos da capoeira angola tradicional, recontextualizando-os para o tempo presente. Expressão de uma filosofia da ambiguidade, se utiliza de jogos de palavras, figuras retóricas, metáforas, entre outros recursos para confundir o ouvinte. Essa poética é uma narrativa aberta que, como os enigmas, proporciona prazer quando desvelada, sem porém ter uma única solução. Assim, como o ritual da capoeira, é uma poética ao mesmo tempo inteligente, brincalhona e moral.

bens imóveis e, depois, da propriedade imaterial, das criações literárias e artísticas.⁷ Desde então, uma música de domínio público é de livre utilização e, portanto, é disponível e reproduzível para todo mundo, já que é livre de direitos patrimoniais e autorais. Com o advento da legislação em matéria, as obras artísticas de autor desconhecido ou falecido (sem sucessores) começaram a serem consideradas como tal⁸. Em sua dissertação de mestrado “Função Social da Propriedade Intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88”, o jurista Pedro Nicoletti Mizukami (2007, p. 235) defende a ideia de que os regimes de direito de autor são culturalmente determinados. Apresenta a pesquisa de William P. Alford, estudioso de legislação e história jurídica chinesa, que mostra que apesar da China ser o berço da imprensa de tipos móveis e de ter desenvolvido o comércio do livro, não apresenta instrumentos jurídicos semelhantes ao direito de autor ocidental. A cultura do direito autoral, segundo Alford (1995, p. 28-29), não encontrou lugar em solo chinês pela ideia difundida ao longo dos séculos e ilustrada em uma citação de Confúcio: “Eu transmito, não crio. Confio nos antigos e os amo”. Para a cultura chinesa, os atos de copiar e de reproduzir são maneiras de elogiar a herança cultural do povo chinês, considerando a herança cultural, um bem público e coletivo. Conforme Hesse (2002, p. 26-45), a cultura do Islã seria outro exemplo de cultura distante da concepção ocidental de direito autoral. Aqui se reconhece o Corão como uma autoridade, uma fonte direta da palavra de Alá, da qual advém todo o conhecimento, pois que os homens apenas desenvolvem a tarefa de transmissão, por intermédio da palavra falada, que é considerada, hierarquicamente, superior à escrita. Tradicionalmente, para o Islã os livros são

⁷ Em 1799, o *Dictionnaire de l'Académie Française* (1799, p. 436) define o domínio como os “Bien, fonds, héritage”, bens, fundos ou herança. Um domínio é tal porque pode ser adquirido e pago. Em 1835, o *Dictionnaire* (1835, p. 571) atualiza a definição, inserindo a noção de *domaine public* como os bens que pertencem ao Estado: “Les biens qui appartiennent à l'État, et dont les revenus se versent au Trésor. Les chemins, les rues, les ports, les fleuves, et en général toutes les choses que ne sont pas susceptibles d'une possession privée, appartiennent au domaine public. Le domaine de l'État, le domaine est inaliénable”. Nessa época é inserido no Dicionário a noção figurativa do domínio, como “de Tout ce qu'embrasse un art, une science, une faculté de l'intelligence, etc., de tout ce qui s'y rapporte ou en dépend. Agrandir, étendre le domaine d'un art, d'une science. Cette question est du domaine de la politique. Ce sujet est du domaine de la politique. Ce sujet est du domaine de l'imagination. Cela n'est point de mon domaine, Cela n'est pas de ma compétence”. E, “Être dans le domaine public, tomber dans le domaine public, se disent particulièrement Des ouvrages littéraires et des autres productions de l'esprit ou de l'art, qui, après un certain temps déterminé par les lois, cessent d'être la propriété des auteurs ou de leurs héritiers”.

Disponível em: <<https://archive.org/stream/dictionnairede101acad#page/436/mode/2up>>, consultado em 01 abr. 2017.

⁸ No Brasil, a lei Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 normatiza o Direito Autoral: “Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público: I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores; II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais”.

instrumentos que auxiliam a memória, mas nunca substituem a transmissão oral. Segundo o autor, este entendimento retardou a chegada da impressão no Islã, que, de fato, se difundiu no século XIX com a popularização dos jornais.

No Ocidente, apesar de que as legislações jurídicas em matéria de autor sejam relativamente recentes, se tem conhecimento da utilização dos conceitos ‘domínio público’ e ‘direito autoral’ desde a antiguidade, onde o furto literário e artístico já era considerado como algo reprovável. Antônio Chaves (1981, p. 54) lembra que a palavra *plagium* era utilizada no Direito Romano, qualificando o crime de “rapto e apropriação de homens livres para reduzi-los a escravidão e a subtração de escravos pela *Lex Fabia de plagiaris*, promulgada ao findar-se o período republicano”. No primeiro século d. C. o poeta satírico Marcus Valerius Martialis, o Marcial, utilizou essa palavra, no sentido atual, como epíteto para o roubo das ideias e das palavras, comparando o escritor, Fidentinus à pior coisa que podia, um plagiário. Ainda segundo Chaves (1981, p. 54): “esquecida durante séculos, a expressão foi exumada por Moliere, *Le femmes savantes*⁹, ato III, cena VI.: “*Allez, fripier d'ecrits, impudent plagiaire*””.

Mesmo que durante séculos existiram diatribes sobre a apropriação ilícita da inteligência alheia, o direito ignorou essa questão durante muitíssimo tempo. Até que, com a imprensa por Gutenberg e as técnicas de impressão em grande escala, que proporcionaram o aumento das Casas Editoriais e a ampliação do comércio de livros, começaram a espalhar-se na Europa e nas Américas as severas leis de proteção autoral. Juntamente a estes avanços técnicos, o direito consolidou o conceito do Autor como *criador original* de uma obra, que, por sua vez, é expressão da personalidade desse autor e portanto passível de apropriação.

Em sua pesquisa, Mizukami (2007, p. 286) relata a legislação brasileira sobre o direito autoral, que aparece na mesma época de outros países da Europa e das Américas. Segundo o autor, o direito autoral, no Brasil, começou a ser indiretamente regulamentado com o Código Criminal do Império, de 1830, que, em sua terceira parte, título III:

Crimes contra a propriedade”, art. 261, proíbe “Imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir quaisquer escriptos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez annos depois da sua morte, se deixarem herdeiros.¹⁰

⁹ Comedia em cinco atos escrita em versos em 1672.

¹⁰ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm>, consultado em 14 abr. 2017.

O direito autoral é assim gerido no âmbito do direito penal e não do direito civil. Sessenta anos depois, o Código Penal de 1890, o mesmo que decretava a capoeira como um crime, dispõe, no capítulo V, “Dos crimes contra a propriedade litteraria, artística, industrial e comercial”, acerca da violação dos direitos da propriedade literária e artística¹¹. O art. 345 proíbe reproduzir, sem consentimento do autor, qualquer obra literária ou artística, “por meio da imprensa, gravura, ou lithographia, ou qualquer processo mecanico ou chimico, enquanto viver, ou a pessoa a quem houver transferido a sua propriedade e dez annos mais depois de sua morte, si deixar herdeiros”. O Código Penal amplia a noção de obra protegida, incluindo na normativa composições musicais, espetáculos públicos e teatrais. O art. 348 proíbe: “Executar, ou fazer representar, em theatros ou espectaculos publicos, composição musical, tragedia, drama, comedia ou qualquer outra producção, seja qual for a sua denominação, sem consentimento, para cada vez, do dono ou autor”. E, por finalizar, o art. 350 veio proibir a reprodução de “qualquer producção artística, sem consentimento do dono, por imitação ou contrafacção¹²”.

A partir de 1891, em linha com a Constituição dos Estados Unidos e com a Convenção Pan-Americana de Direitos Autorais (1889), celebrada na cidade de Montevideú, no Uruguai, a Constituição Brasileira também começou a proteger as obras literárias e artísticas, atribuindo aos autores o uso exclusivo de reprodução em imprensa e outros meios de divulgação¹³. Outro passo importante foi a promulgação da Lei nº 496 do 1º de agosto de 1898, que “define e garante os direitos autorais de obras nacionais” de autores brasileiros e estrangeiros que residem no Brasil. Definindo, no art. 2, por obra literária, científica ou artística:

Livros, brochuras e em geral escriptos de qualquer natureza; obras dramaticas, musicaes ou dramatico-musicaes, composições de musica com ou sem palavras; obras de pintura, esculptura, architectura, gravura, lithographia, photographia,

¹¹ Em anexo.

¹² Disponível em <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>, consultado em 14 abr. 2017.

¹³ A Constituição Brasileira de 1891, em seu Título IV, (“Dos cidadãos brasileiros”), Seção II (“Declaração de direitos”), art. 72, § 26, estabeleceu: “Aos autores de obras literarias e artisticas é garantido o direito exclusivo e reproduzil-as pela imprensa ou por qualquer outro processo mechanic. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”. Cogita Hallewell, (em MIZUKAMI, 2007, p. 288) que a inclusão do dispositivo na Constituição de 1891 decorreu em razão da então recente Convenção Pan-Americana de Direitos Autorais (Montevideú, 1889), mas não se deve desconsiderar as influências que a Constituição de 1891 recebeu da Constituição dos EUA, que já havia disposto sobre a matéria.

ilustrações de qualquer espécie, cartas, planos e esboços; qualquer produção, em summa, do domínio litterario, scientifico ou artistico¹⁴.

A proteção das composições musicais se refere não somente à sua publicação e reprodução, mas também a “faculdade exclusiva de fazer arranjos e variações sobre motivos da obra original” (art. 16), não considerando contrafação (art. 22) as reproduções de partes ou integrais de obras já publicadas por uso científico:

A reprodução de passagens ou pequenas partes de obras já publicadas, nem a inserção, mesmo integral, de pequenos escriptos no corpo de uma obra maior, comtanto que esta tenha caracter scientifico ou que seja uma compilação de escriptos de diversos escriptores, composta para uso da instrução publica. Em caso algum a reprodução póde dar-se sem a citação da obra de onde é extrahida e do nome do autor¹⁵.

Estas primeiras legislações mostram que a proteção da obra não estava somente vinculada aos autores, mas, especialmente, ao mercado das editoras e ao comércio de livros, de gravações e de outros meios de reprodução, bem como ao comércio de shows, teatros, concertos. A partir de 1898, a Biblioteca Nacional foi nomeada responsável pela formalização do registro que, como indicado no art. 13, acontecia por meio da entrega de exemplares originais, cópias, esboços, desenhos, fotografias, partituras, textos escritos. As criações não registradas no prazo de dois anos se tornaram automaticamente de domínio público.

Essa concepção de autor e de mercado artístico se desenvolveu no Brasil no final do período de escravidão, caminhando para seu fim legal. Anos de discriminações, em que aos africanos e descendentes era negada a faculdade criativa. Os negros eram tidos como bons músicos quando tocavam as composições eruditas ou adaptadas ao gosto burguês e terríveis produtores de barulho em suas festas e contextos musicais tradicionais. Fica evidente, então, que, no início, as composições brasileiras às quais essa legislação era direcionada eram aquelas herdadas dos modelos portugueses e europeus, mesmo quando inovadas e enriquecidas por características musicais africanas, que a imaginação dos compositores “mulatos” trazia consigo. Se, por um lado, como mostrei no primeiro capítulo, nos diários dos viajantes ao Brasil no século XX, ressaltou o forte racismo e o desprezo para os contextos musicais negros, por outro lado, algumas pesquisas e reflexões sobre música popular no Brasil e Portugal mostram que a música tem sido um meio de resistência e difusão de valores culturais africanos escondidos e

¹⁴Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>>, consultado em 14 abr. 2016.

¹⁵*Ibidem*.

adaptados para os ouvidos burgueses, que, aos poucos, no contato intercultural foram transformando.

Exemplo significativo dessa transformação é o lundu, dança brasileira que surgiu no século XVIII. Segundo José Ramos Tinhorão (2001, p. 37), o lundu foi rapidamente absorvido pela sociedade portuguesa, “a ponto de transformar-se em número quase obrigatório no teatro de entremezes de Lisboa, para finalmente chegar aos salões [dança] tão estilizada que podia ser incluída entre as 'modinhas do Brasil’”. O lundu era uma modalidade coreográfica com explicitas características negras próximas da umbigada que incluía sempre o canto. Além disso, relata Tinhorão (2001, p. 38) fazendo referência ao entremez atribuído a Leonardo José Pimenta e Antas, *Os Casadinhos da Moda*, de 1784, os versos de lundu são documento da “influência africana na própria fala coloquial portuguesa oitocentista”.

Nessa representação teatral, dona Tarela, filha do conservador Pandorga, ouvindo da janela o pregão da negra vendedora de caranguejos a convida para dançar a fofa, mas preferindo ela o lundu, desafia o cabeleireiro branco a cantar o lundu: “Anda lá, canta, e baila, que eu te sigo”. Terminado o canto a dois e a dança, o conservador Pandorga, dono da casa “exclama escandalizado: “Eis aqui porque hum homem banza, e falla: Chegou a minha casa a ser senzalla!”. Essa exclamação, afirma Tinhorão (2001, p. 38-39), mostra que, se na segunda metade do Setecentos uma casa burguesa de Lisboa chegava entre a umbigadas do lundu a parecer uma senzala, certamente, o ritmo da dança deveria “incorporar as características básicas do compasso binário e síncopas saltitantes” e, continua o autor, mesmo sem ter ultrapassado a “barreira das convenções da boa sociedade setecentista”, o lundu, assim como posteriormente aconteceu com o fado, conseguiu seduzir as elites ao ponto de transformar-se em “canção acompanhada à viola”. Tornou-se, um século depois, o lundu cantado à viola uma música “tipicamente portuguesa”.

Significativo é o fato de, em 1902, somente quatorze anos depois da proclamação da Lei Áurea, que abolia formalmente a escravidão no Brasil, foi gravada a primeira composição musical no país, o lundu do autor baiano Xisto Bahia, “Isto é bom”, interpretado pelo cantor Baiano na Odeon de Fred Figner (Zon-o-phone 10001)¹⁶. Essa música, rica de elementos populares africanos e lusófonos, representa hoje um lugar de resistência e ascensão da criatividade do povo afrobrasileiro. Faltariam ainda alguns

¹⁶Disponível em <www.dicionariompb.com.br/xisto-bahia/dados-artisticos>, consultado em 15 abr. 2017.

anos, em 1916, para que esse reconhecimento chegasse a uma composição nascida literalmente em contexto popular, um samba de roda, na casa de Tia Ciata, no Rio de Janeiro. É o caso da gravação do samba chamado *Pelo Telefone*, hoje considerado a primeira composição popular registrada na Biblioteca Nacional.

Várias composições eram criadas e cantadas em improvisos nas festas em sua casa, caso do samba "Pelo telefone", que viria a ganhar a assinatura de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos - 1890/1974) e Mauro de Almeida (João Mauro de Almeida - jornalista conhecido como Peru dos Pés Frios - 1882/1956), samba para o qual também existiam outras tantas versões e outros tantos autores (AMARAL, 2010, p. 48).

Se o exemplo do lundu mostra, entre outros aspetos, o dinamismo do gosto musical burguês e a criatividade popular na composição e adaptação musical para contextos “eruditos”, o caso do registo do samba “Pelo telefone” evidencia outra forma de dinamismo gerada pela relação de poder entre contextos musicais diferentes e pela inovação tecnológica.

Muniz Sodré (1988, p. 39) evidencia que o novo modo de produção musical desenvolvido através do disco e do rádio transformou o samba, permitindo seu ingresso no sistema de produção capitalista. Segundo o autor, esse sistema teria criado, entre outras inovações, a figura do músico profissional, um novo papel social, “capaz de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos”. Por consequência, a música produzida pelos negros, anteriormente desprezada, iniciou a ser considerada “fonte geradora de significações *nacionalistas*”. Ainda ressalta Sodré, a importância dos processos de comercialização do samba e da profissionalização da figura do músico negro está no fato deles acontecerem para existir num modo de produção que considera o *indivíduo* um objeto privilegiado.

Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical. Mas o relacionamento do compositor com suas origens negras nem sempre obedecia integralmente a esse princípio (SODRÉ, 1998, p. 40).

Para explicar essa posição, Sodré traz como exemplo o discutido registro na Biblioteca Nacional, em 1916, do samba *Pelo telefone*, composição oficialmente atribuída a Donga, mas reconhecidamente fruto de um processo de elaboração coletiva na casa da Tia Ciata, “centro de continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana, no Rio” (SODRÉ, 1998, p. 16), frequentada por famosos sambistas como Pixinguinha, Sinhô, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres.

Alcançando práticas musicais afro-brasileiras como o samba, a prática do registro e do direito autoral criou a necessidade do reconhecimento individual dos músicos para além do âmbito das festas. Na coletividade das rodas, os músicos se formavam e profissionalizavam individualmente graças às relações tecidas entre eles e os outros frequentadores da casa. As rodas eram espaços tradicionais de reconhecimento, em que a comunidade, ao reagir de imediato aos improvisos, fazia com os compositores mais experientes ganhassem notoriedade e estimulava outro tipo de competição entre eles. O registro autoral veio oferecer aos compositores populares um reconhecimento mais amplo que o da sua comunidade, um “certificado” que lhe conferia caráter de profissionalismo individual. Essa mudança proporcionou conflitos e discordâncias que, como sugere o depoimento de Sinhô, podiam resolver-se aplicando as mesmas artimanhas de um caçador.

Mesmo que se apossasse de um tema coletivo, justificava o seu ato com a invocação de um direito de caça: 'Samba é como passarinho. É de quem pegar'. Em suas mãos, a música dita “folclórica” (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por *autor* (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano (SODRÉ, 1998, p. 40).

Segundo Sodré, nessa transição, o samba perdia algumas de suas características morfológicas, como o improviso da estrofe musical, se dissociava da dança e se submetia à adaptação dos instrumentos musicais, mas mantinha a síncope¹⁷, traço característico melódico do ritmo negro. Além de Donga, Sinhô, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga registraram suas composições entre os anos 20 e 30, bem como outros compositores que se dedicavam aos sambas para o carnaval do Rio de Janeiro. A atitude, metaforizada por Sinhô como sendo uma “caça”, longe de ser somente representativa dos compositores de samba que se encontraram a vivenciar essa transição, já tinha sido praticada por compositores eruditos, pesquisadores das músicas do povo, folclóricas, improvisadas, públicas e ancestrais, que procuravam renovar e refrescar suas obras, almejando serem autores de uma música verdadeiramente moderna, nacional e brasileira.

Os artigos publicados nos jornais de Recife e São Luiz a partir de 1873, escritos por Celso de Magalhães e, a partir de 1874, por José de Alencar, são considerados entre

¹⁷ Hoje, a adoção de termos característicos da música ocidental para outros sistemas musicais é questionada. Pois, noções como síncope, entre outras, remetem a um universo temporal, subdividido em compassos, tempos fortes e fracos, próprio do sistema musical ocidental. Alguns pesquisadores, estudando os processos cognitivos de diferentes sistemas musicais, propuseram a adoção de outras noções como *pattern*, *pulsção*, *marcação*, entre outras. Este estudo voltado para música africana e suas transformações no Brasil foi realizado, entre outros, por Kubik (1979), Pinto (1999), Luhing (conversa informal em 2017).

os primeiros estudos brasileiros sobre cultura popular no Brasil, assim como os escritos de Silvio Romero que, em 1888, publica o primeiro livro sobre poesia popular. Estas pesquisas tinham como objetivo identificar e coletar as características tipicamente brasileiras e portuguesas nas artes das letras. Segundo Ayala e Ayala (2003, p. 11-12): “Uma característica comum a estes autores é a busca de traços nacionais em um acervo cultural considerado menos sujo de mudanças – a poesia popular. Trata-se de opor as características especificadamente brasileiras às influências culturais da antiga metrópole portuguesa”.

Esses autores, em sintonia com as necessidades de sua época, expressam o desejo de afirmar uma cultura e identidade musical nacional brasileira. Em seus escritos manifestam o sentimento de ter que cumprir uma missão, libertando as artes do Brasil, reduzidas a simulacro da cultura europeia, “cópia servil de Portugal”. Engajados com suas pesquisas, reivindicavam e defesa do povo na transformação e re-invenção de sua cultura. Com essa atitude protecionista, os intelectuais começaram a defender a ideia de que a cultura popular só podia ser considerada como tal se ela se encontrasse em “risco de extinção”, ou se pudesse ser definida como cultura em sobrevivência. Essa concepção, hoje questionada por autores que se perguntam quem tem a legitimidade de selecionar o que deve ser preservado¹⁸, impulsionou um grande trabalho de registro que levou os pesquisadores daquele período a documentar o maior número possível de manifestações, comparando-as com aquelas de regiões diferentes, com o intuito de identificar suas origens no tempo e no espaço, e compreender suas transformações. O encontro de variantes textuais em partes distantes do Brasil pode ser atribuído à mobilidade das pessoas e a mudança de suas condições de vida, bem como ao contexto oral no qual essas músicas foram produzidas, a rigor, segundo dinâmicas parecidas com as atuais¹⁹.

No “Aspectos sobre a música brasileira” (1928), o escritor, pesquisador e musicólogo Mario de Andrade resume em poucas linhas a relação entre música brasileira e música ocidental. Andrade (1991, p. 11) anota:

¹⁸GONÇALVES (2002) disponível em: gestaocompartilhada.pbh.gov.br/sites/gestaocompartilhada.pbh.gov.br/files/biblioteca/arquivos/patrimonio_como_categoria_de_pensamento.pdf, consultado em 17 fev. 2017. FONSECA (s/d), disponível em: http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/politicas_sociais/referencia_2.pdf, consultado em 17 fev. 2017.

¹⁹Bruno Nettl (1983, p. 194), estudando a complexidade das variantes textuais nos contextos orais, constrói quatro gráficos que mostram diversas tipologias de mudanças.

a música brasileira, como aliás toda a música americana, tem um drama que é preciso compreender, para compreendê-la. [...] em vários casos teve que forçar sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação musical mais funcional.

O drama ao qual Mário de Andrade se refere é aquele originado pelo modelo de música ocidental importado no Brasil e à tentativa de cópias que os compositores eruditos brasileiros perseguiram na miragem da reprodução do modelo original, europeu. Hoje se pode dizer que para ele, a música brasileira se apresentava como um simulacro deleuziano, uma cópia mal fundada da música ocidental. Seu projeto pretendia, assim, ilustrar as falhas desse simulacro e propor uma independência da música brasileira. Poucos anos depois, em “Música, doce música” (1933), Mario de Andrade (2013, p. 163) afirma a existência de uma música brasileira, uma música que “se formou e adquiriu suas qualidades raciais no seio do povo inconsciente”. Que devia ser desenvolvida por músicos eruditos a partir das “palpitações rítmicas e [...] os suspiros melódicos do povo para ser nacional e por consequência ter direito de vida independente no universo”. A principal contribuição da música brasileira viria então da “raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana”.

“Tudo o mais”, continua Andrade (2013, p. 164):

*é perder-se e divagar informe, sem efeito. Nós temos hoje inegavelmente uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima. Dois homens porém, de grande valor músico, tornaram-se notáveis na construção dela: Ernesto Nazareth e Marcello Tupinambá. São com efeito os músicos brasileiros por excelência (ANDRADE, 2013, p.164, *italico meu*).*

Segundo Andrade, a música se encontrava numa fase, denominada nacionalista, pela aquisição de uma consciência de si mesma. Os pesquisadores precisavam desse momento de descoberta para absorver as sonoridades populares, que, em outro momento, deveriam servir de base para a composição erudita. Ainda, segundo Mario de Andrade (1991, p. 26), influenciado pelas ideias românticas europeias, a fase nacional deveria ser superada para a fase cultural, que diz ele:

Refleta as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo.

Em “Aspectos da música brasileira”, Mario de Andrade (1991, p. 24) explicita seu interesse artístico e político pelas culturas populares e pergunta: “como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade”. Essa pergunta justifica a necessidade de pesquisa nas artes populares, fase que caracteriza, segundo Andrade, a música brasileira daqueles anos: “Nós ainda

estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador”.

Como evidencia a dissertação de Marcelo Adriano Martins (2009), nesse início de século havia diversas maneiras de conceber o início da música brasileira por parte do movimento modernista, encabeçado por Mario de Andrade e Renato Almeida. Ambos acreditavam na importância de realizar pesquisa no campo da música popular e expressavam a inquietude na realização da música erudita nacional. Se Mario de Andrade falava em drama, Renato Almeida expressava essa frustração como uma tortura, em suas palavras:

A história da nossa música é a busca incessante de uma expressão própria. Nessa tortura o músico brasileiro sente a forma passageira de sua criação, enquanto não dominar o efêmero das adaptações, ou o rebuscado da cultura, pois a arte precisa de material eterno, para sua construção perpétua. Esse material é a alma de cada povo, é a somma das suas alegrias e de suas dores, as inclinações secretas e as ânsias violentas, os desejos insofridos e as decepções amargas, enfim a experiência humana no sofrimento da vida (...) A alma do artista está sempre presente na sua obra, tanto mais forte quanto mais pessoal e mais diferente. A sensibilidade dominará a matéria, mas da fragibilidade desta depende por igual a grandeza criadora. O artista é pois o acontecimento mais subtil da natureza, realizando a união maravilhosa da alma coletiva com o imprevisto pessoal (ALMEIDA, 1926, p. 107).

Enquanto o povo e suas experiências são considerados materiais eternos para a construção artística, somente ao artista erudito é reservada a capacidade de transformar essas experiências em obras de criação e de personalização. Como Andrade, Almeida não trata de exaltar a arte regionalista, ou seja o chamado folclore, mas estimular uma expressão artística característica do Brasil.

Não exaltamos a arte regional, fique bem claro nessa época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na música, como a alemã, a francesa, a hespanhola ou a russa, sem que isso as torne menos universaes. A música nacional é uma flor de cultura, que reflete, em geral nos symbolos, e sobretudo na factura, as sobras alheias desabrochadas em outros meios e aqui revividas pelo prestigio da intelligencia. Sentimos, todavia, no meio esplendido que nos cerca, nas energias de nosso espirito, esse gênio, que nos permittirá criar a musica brasileira, como um motivo maravilhoso, de esthetica universal (ALMEIDA, 1926, p. 99-101).

Se por um lado, lendo esses textos percebo o esforço para a procura de um excelência musical erudita brasileira e a frustração que acompanha o trabalho crítico desses autores, por outro lado, ressalta o tipo de relação que os artistas deviam estabelecer com o povo, anônimo. A mesma atitude é evocada nos registros fonográficos da época, considerando que a gravação, muitas vezes, não trazia o interesse de passar adiante os nomes de autores e executores. No entanto, os reconhecidos artistas

ao re-interpretar as composições populares começavam a se valer das recentes leis de direito autoral.

Nessa lógica, ressalta a influência do pensamento positivista e racial que predominava nesse início de século, que não reconhecia a capacidade criativa das populações autóctones brasileiras e africanas, e não tinha o propósito de reverter esse pensamento.²⁰ Esta separação se faz ainda mais clara neste trecho escrito por Mario de Andrade:

Nossas modas, lundus, nossas toadas, nossas danças, catiras, recortadas, cocos, faxineiras, bendenguês, sambas, cururus, maxixes, e os inventores delas, enfim tudo o que possui força normativa pra organizar a musicalidade brasileira já de caráter erudito e artístico, *toda essa riqueza agente e exemplar está sortida no abandono*, enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas. [...] Há uma precisão iminente de transformar esse estado de coisas, e principiarmos matutando com mais freqüência *na importância étnica da música popular ou de feição popular. Os “sujeitos importantes” devem dar a importância deles pros homens populares, mais importantes que os tais (...)* Lançar em nossa Musicologia o facão duma consciência de deveras crítica, que desolhe esses estudos adolescentes de todas as pachochadas da literatice, da fantasia e do patriotismo! (ANDRADE, 2013, p. 208-209).

No contexto da época, as palavras de Andrade deviam soar inovadoras, fortes e espinhosas quando exigia de seus colegas uma urgência de transformação, ressaltando que o interesse pela música popular devia ser procurado no que ele chama de “importância étnica”, referindo-se provavelmente à diversidade sonora que músicos de diversa proveniência étnica deviam trazer consigo.

Entre os anos de 1920 e 30, foram assim lançadas novas ideias que influenciaram diretamente o panorama da música popular, que se tornou de interesse para os compositores e pesquisadores. Nesses anos, com o propósito de realizar pesquisas mais atentas com a complexidade das culturas populares, capazes de recolher uma maior documentação que amparasse as análises com maior objetividades, os estudiosos acrescentam a seus trabalhos o estudo do contexto na qual as manifestações culturais se desenvolvem e o discurso dos pesquisadores começou a adquirir uma dimensão política e econômica, assumindo, mesmo querendo denunciá-las, as premissas do etnocentrismo (europeu)²¹.

²⁰Argumento tratado no primeiro capítulo dessa tese.

²¹“Ora, a Etnologia — como toda a ciência — surge no elemento do discurso. E é em primeiro lugar uma ciência européia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Conseqüentemente, quer o queira quer não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia. Esta necessidade é irreduzível, não é uma contingência histórica; seria necessário meditar todas as suas implicações. Mas se ninguém lhe pode escapar, se portanto ninguém é responsável por ceder a ela, por pouco que seja, isto não quer dizer que todas as maneiras de o fazer sejam de igual pertinência” (DERRIDA, 1995, p. 235).

Na pesquisa em poesia, o discípulo de Silvio Romero, Amadeu Amaral defendeu a contextualização dos registros e um maior rigor científico, por exemplo, quanto ao respeito das formas, eliminando o hábito de corrigir os textos populares encontrados. Nesse sentido, Mario de Andrade procurou reproduzir com maior aproximação possível a linguagem oral, explicando as convenções adotadas, e incluindo produções urbanas nos estudos, sem se deixar levar por critérios moralistas que omitiam textos que eram considerados imorais. Apesar desses avanços, destaca Ayala (2003, p. 14), estes estudiosos possuíam uma visão romântica da cultura popular e associavam o desaparecimento das tradições populares aos avanços da “civilização”, premissa que, segundo o autor, levou estudos posteriores aos anos 30, e mais ainda nos 50, período de modernização do país, a apontar para o desaparecimento das tradições populares, que junto ao adjetivo ‘anônimas’ adquiriram o de ‘esquecidas’²².

5.2 “MEU CANTAR TEM SENTIMENTO, VEM DE DENTRO SAI PRA FORA”²³”

Acompanhando os registros audiovisuais dedicados à capoeira angola, tentei compreender como se deu a passagem do anonimato para a notoriedade dos mestres. A importância dessas gravações, sejam elas cinematográficas, encenadas e editadas, ou etnográficas e documentais é de divulgar, em contextos distantes, testemunhos da capoeira e dos capoeiristas que, aos poucos, empreendem aos olhos da sociedade um caminho de profissionalização. Nesse percurso tentei ressaltar as inovações que as técnicas de gravação proporcionaram, abrindo outros campos de confrontação. A comunhão entre produções escritas e gravadas, além de notoriedade, ofereceu aos mestres outro âmbito de diálogo com a sociedade, com os pesquisadores, os artistas e apaixonados engajados no trabalho de pesquisa, divulgação, documentação e criação em

²²A catalogação e o mapeamento figuraram como instrumentos metodológicos contra as ameaças de desaparecimento. Aumentam assim os projetos de coleções de artes populares de iniciativa privada, a exemplo de Amaral, e aquelas da rede pública. Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura, desde 1935, instituiu um centro de documentação de manifestações populares, convidando Oneida Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal a colaborar no referido projeto. A famosa Missão Folclórica de 1938, planejada por Andrade, foi uma ação que se organizou neste marco de reconhecimento das artes populares enquanto cultura brasileira e de comprometimento das instituições de pesquisa participativa e política. Atualmente, alguns pesquisadores entendem as discussões e as ações desenvolvidas ao longo destes anos como pioneiras na definição do conceito de patrimônio cultural imaterial brasileiro e sua legislação, entendendo o Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, como um ponto de chegada das ideias elaboradas por Mário de Andrade e seus colaboradores. Os mais de sessenta anos que se passaram entre elaboração das ideias de Mario de Andrade e a formulação do Decreto levam o antropólogo Roque de Barros Laraia (2004) a considerá-lo uma “manifestação tardia por parte do Estado em reconhecer o valor do patrimônio imaterial brasileiro”.

²³Verso da cantiga de mestre Moraes, GCAP, faixa 2, *Meu cantar*, Cd áudio, 2005.

torno da capoeira.

Segundo o trabalho de José Ramos Tinhorão (1972), em 1905, foi gravado um filme documentário, em formato 35 mm, titulado *Dança de Capoeiras*. Esse filme, do qual permanece somente a indicação filmográfica²⁴, também é citado por outros autores que analisam a história do cinema brasileiro e a representação do negro nesse contexto. Como Vicente de Paula Araújo (1976) que o encontra durante um levantamento de jornais de São Paulo e João Carlos Rodrigues (1988), que, nessa época, registra também o filme perdido *Os capadócios da Cidade Nova*:

“Assunto genuinamente carioca (...), como sugere o título, sobre seresteiros, malandros, capoeiras e valentões nas imediações da rua Visconde de Itaúna e outras” (VPA/BECB, p. 250), que “será exibida com toda a 'mise-en-scène' requerida, ouvindo-se um afamado trovador cantar ao violão as mais populares modinhas” (Jornal do Brasil, 03 jul. 1908)²⁵.

Essas primeiras fontes mostram como mesmo criminalizada, mesmo proibida²⁶, a capoeira atraía interesse tanto de ser objeto dos primeiros filmes gravados no Brasil e exibidos publicamente nas salas de projeção.

Nessa época, as gravações cinematográficas não tinham trilha sonora²⁷; durante as sessões cinematográficas, os filmes eram exibidos com música ao vivo, e, justamente por conta disso, a referida *mise-en-scène* era requerida, especialmente para atrair a atenção de um público interessado nas artes populares e sua espetacularização. Nos filmes citados não sabemos como se dava a inserção da capoeira, mas, em ambos os casos, a vemos inserida no universo corporal, ligado à dança e à música.

As primeiras gravações sonoras de capoeira foram realizadas entre 1940 e 1941 pelo linguista norte-americano Lorenzo Dow Turner que viajou pela Bahia, Rio Grande do Sul, Sergipe e Mato Grosso. Segundo relata Leonardo Abreu em sua tese doutoral:

Ele veio à Bahia, acompanhado do sociólogo Franklin Frazie, e sua chegada foi amplamente noticiada pelos jornais locais: “Vêm fazer na Bahia pesquisas sobre a família negra. Chega amanhã á Bahia dois professores de universidades americanas” (O Estado da Bahia, 7/10/1940); “Passarão cinco meses estudando o negro da Bahia” (O Estado da Bahia, 9/10/1940); “Chegaram á Bahia os dois illustres

²⁴Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000336&format=detailed.pft>>, consultado em 10 abr. 2017.

²⁵Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>, consultado em 10/12/2015. Segundo quanto informado pela cinemateca, a autoria desse filme foi atribuída a Antônio Leal ou Antônio Serra: “VPA/BECB indica tratar-se de um filme de <Leal, Antônio>; mas AV/FF, citando como fonte ACPJ, menciona como diretor <Serra, Antônio> e, no elenco, <Leite, Eduardo>; <Barbosa, João> e <Deus, João de>, nomes aos quais não fazem referência as fontes de imprensa em que se apóia AV/FF para os outros dados”. Sobre Capoeira e Cinema ver CASTRO JR, 2010.

²⁶A capoeira sai oficialmente da ilegalidade somente em 1940, com o Novo Código Penal do Brasil.

²⁷A trilha ótica para o som foi incluída nas películas somente nos anos de 1930. *The Jazz Singer* (1929) do diretor norte americano Alan Crosland é considerada o marco para a introdução do cinema sonoro.

professores negros que veem realizando estudos no Brasil” (Diário de Notícias, 9/10/1940). A estrela dessa embaixada era Franklin Frazier, sociólogo pioneiro na pesquisa sobre relações raciais após a escravidão nos Estados Unidos. Ele era o foco das reportagens e respondeu a diversas entrevistas versando sobre a questão racial norte-americana, suas proximidades e diferenças com a realidade brasileira (ABREU, 2009, p. 92).

Turner fez seus registros com um gravador portátil de 12 polegadas, que permitia de 3 a 6 minutos de gravação. Atualmente cópias dessas gravações se encontram no Archive of Traditional Music na Indiana University²⁸.

Turner gravou diversos personagens da Bahia em terreiros e nas ruas da cidade, entre eles os capoeiristas Luciano José Silva, Juvenal Cruz e Manoel Oliveira - mestre Bimba e Cabecinha. Segundo a tese de Leonardo Reis (2009, p. 100-101), as gravações da capoeira continuaram na década de 1950 com a visita a Bahia do “antropólogo norte-americano Anthony Leeds (1925-1989)²⁹, em 1951-1952, e da antropóloga Simone Dreyfus³⁰, em 1955. Ambos fizeram seus registros no barracão de mestre Waldemar Rodrigues da Paixão (1916-1990)”. Em 1951, o folclorista brasileiro Alceu Maynard Araújo produziu e dirigiu para a série *Veja o Brasil* da TV Tupi documentário chamado Capoeira Angola, com duração de 5 minutos e meio. O filme foi gravado na CECA, Centro Esportivo de Capoeira Angola, onde mestre Pastinha aparece tocando e jogando junto a seus alunos: “Cinco homens vestindo uniforme com a sigla "CECA" tocam instrumentos como berimbau, chocalho e tambores. Dois homens jogam capoeira, destaque para menina brincando com um dos homens³¹”. O áudio do filme é editado com uma música de orquestra e uma voz que explica o jogo da capoeira. Não se ouvem os instrumentos tocando. Essa prática era comum, em parte por conta da tradição dos filmes mudos, que, vimos, eram orquestrados, mas, em parte também por conta do escasso interesse pela música original das práticas populares, que atraíam mais pela dimensão visual que sonora. O filme foi recentemente restaurado pelo Programa de Restauo Cinemateca Brasileira - Petrobras, edição 2007.

²⁸Disponível em <<http://iucacat.iu.edu/catalog/79847>>, consultado em 10 abr. 2017.

²⁹LEEDS, Anthony (1925-1989), Sound recordings of Afro-Bahians, collected by A. Leeds, 1951- Archive of Traditional Music, Indiana University.

³⁰DREYFUS, Simone. Bahia, Brésil capoeira, 31 octobre 1955. Paris, CNRS/Musée de l'Homme. editado em disco LP Brésil n.2 Bahia, Paris: Musée de L'Homme MH16, 1956. Disponível em <http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1957_012_001_001_01/>, consultado em 10 abr. 2017.

³¹Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=013431&format=detailed.pft>>, consultado em 10 abr. 2017.



Figura 57: Fotogramas do filme Capoeira Angola de Alceu Maynard Araújo.

Outro registro dessa época é o filme *Vadiação*, dirigido por Alexandre Robatto Filho em 1954. Este filme, diversamente do curta-metragem de Araújo, tem como objetivo não só documentar a capoeira mas encena-la, com esse propósito o filme conta com a colaboração do artista plástico Carybé. Os capoeiristas aparecem na cena, quidadosamente montada, fantasiados como se estivessemos assistindo a uma peça de teatro. No filme prevalece a linguagem cinematográfica, o quidado com a iluminação, a cenografia e a edição. Infelizmente, tampouco aqui as imagens gravadas não correspondem ao áudio do filme.

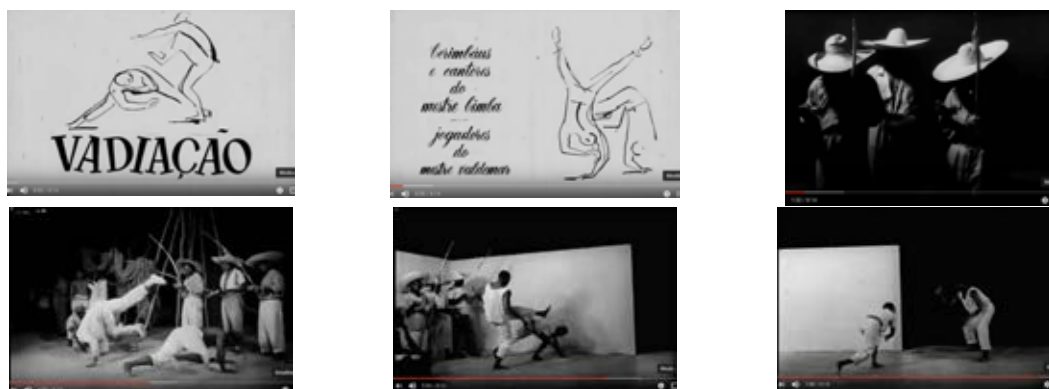


Figura 58: Fotogramas do filme *Vadiação* de Alixandre Robatto Filho.



Figura 59: Fotogramas do filme *Barravento* de Glauber Rocha.

A partir dos anos sessenta os mestres de capoeira tomam mais atenção dos editores e diretores de mídias gravadas brasileiras e internacionais. Os áudios das rodas começam a serem gravados e divulgados, mesmo que associados a imagens sem respeitar a sincronia. Ainda é muito raro encontrar os créditos devidamente colocados identificando os capoeiristas, trabalho que está sendo feito hoje com a ajuda de diversos capoeiristas nas redes sociais, graças as quais esses documentos estão sendo reunidos e

divulgados. Em 1960, o Instituto Nacional de Aúdio Visual Frances - INA grava os mestres Waldemar, Caiçara e Traira em um pequeno vídeo (1 min. e 26 seg.) chamado, *Bahia, capoeira sur la plage* da série *Voyage sans passeport*, que apresentava imagens acompanhadas por música e por comentário baseado nas anotações da viagem do camara. Segundo explica INA, neste vídeo, a música que acompanha as imagens foi gravada por Simone Dreyfus em 1955 no Barracão de mestre Waldemar, que também aparece no vídeo³².



Figura 60: Fotogramas do filme *Bahia, capoeira sur la plage*. Fonte: Ina.fr. e esquiva.wordpress.com/mestres/mestre-bugalho.

O ano de 1962 é especialmente rico quanto a essa produção, com a edição do primeiro LP de mestre Bimba, *Curso de Capoeira Regional*, além da estreia do filme *Barravento*³³ e do filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, no qual as imagens da capoeira aparecem representadas por mestre Canjiquinha. Com *O Pagador de Promessas*, premiado com a Palma de Ouro do Festival Internacional de Cannes de 1962 e indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1963, a capoeira toma as telas internacionais.

Nesse contexto, Roberto Batalin, ator, produtor e técnico de som, produz o LP chamado *Capoeira*, o segundo da série *Documentos folclóricos brasileiros*, da editora carioca Xauã, com os mestres Traíra, Gato e Cobrinha Verde. Reeditado algum tempo depois com o título mais conhecido hoje *Capoeira da Bahia, mestre Traíra*.

³²Disponível em: fresques.ina.fr/danses-sans-visa-en/fiche-media/Dasavi00303/bahia-capoeira-on-the-beach.html, consultado em 20 jul. 2017.

³³O filme começou a ser gravado em 1959, por Luis Paulino dos Santos, substituído depois por Glauber Rocha. Mais informações sobre gravações da capoeira podem ser encontradas em REIS Leonardo Abreu, 2009, 85-124 e em CASTRO Junior Luis Vitor, 2010, p. 108-129.



Figura 61: Fotogramas do filme *Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte.

No ano de 1963, o Instituto Nacional de Aúdio Visual Frances - INA produz novamente um documentário sobre o tema, com duração de 5 minutos, chamado *A Capoeira* e dirigido por Henri Carrier. Esse filme retrata mestre Pastinha e seus alunos durante uma roda na praia.



Figura 62: A fotografia retrata um momento da gravação do filme *Dança de Guerra* dirigido por Jair Moura, vestindo branco entre os jovens mestres João Grande e Pequeno. Na bateria vestidos de terno, os mestres Noronha e Maré. Fonte: Acervo de Jair Moura.

Em 1968, Jair Moura, mestre de capoeira (aluno de mestre Bimba), pesquisador e cineasta, dirige e produz o filme *Dança de Guerra*, que reúne imagens de capoeiristas da velha guarda – Bilusca, Bimba, Maré, Noronha – e dá visibilidade à nova geração de angoleiros, os mestres João Pequeno e João Grande, que iriam se tornar as grandes referências do final do século XX. Segundo explica o diretor, o curta-metragem foi gravado com a intenção de registrar a arte dos mestres e a memória da capoeira angola, contribuindo:

eficazmente para a continuidade e a permanência do cultivo da capoeiragem angola, projetando os nomes de João Pequeno e João Grande, que, até aquela época, apesar dos seus méritos, viviam obscuros, não desfrutavam da notoriedade de outros,

destituídos dos seus dotes técnicos, embora fossem constantemente promovidos por elementos alheios, desinformados, da história, da essência da capoeiragem angola, na Bahia (MOURA, 2016, p. 20).

As gravações da capoeira encerram os anos sessenta com o disco de 1969, *Capoeira angola, mestre Pastinha e sua academia*, distribuído pela Philips. A produção de discos de capoeira, assim como o processo de registro dos direitos autorais musicais, demarca uma nova época para a capoeira, um processo em que o mestre se torna frente a sociedade, autor e compositor, fazendo seu ingresso no mercado discográfico.

Entre os anos setenta e oitenta, muitos outros discos foram gravados, entre eles os dos mestres Caiçara³⁴ (1973), Waldemar e Canjuquinha³⁵ (1986), João Grande, Bobó e João Pequeno³⁶ (1989) e Paulo dos Anjos (1991)³⁷. Em 1988, foi distribuído pela Funarte o Lp baseado na pesquisa realizada entre 1985 e 1988 pelo etnomusicólogo Tiago Pinto de Oliveira em Santo Amaro, Bahia, com os mestres Vava, Valfrido Vieira de Jesus, Macaco e Jorginho Cruz.³⁸ Nos anos de 1990, a popularização dos Cd e as técnicas de gravação digital tornaram comum a produção de discos de capoeira, que com o passar dos anos e com a diminuição dos custos de produção, começaram a se tornar produtores e distribuidores independentes. Exemplo disso é a discografia do GCAP, que começou como sendo produzida por uma casa discográfica, depois com o apoio do Governo do Estado da Bahia e enfim, de maneira totalmente independente, com o apoio da rede de capoeiristas e amigos. Uma coisa importante a ser notada é que o atual público de discos de capoeira é composto em sua maioria pelos próprios capoeiristas, que adquirem os Cds durante os eventos de capoeira, nos próprios grupos ou na internet.

Hoje, a discografia da capoeira é comumente utilizadas durante as aulas pelos novos capoeiristas, de todas as partes do mundo, que as ouvem para treinar e para apreender, mesmo quando nunca tenham vivido presencialmente a execução do grupo que estão ouvindo em reprodução. Dissociadas da vivência com o grupo e com seus princípios e fundamentos, as gravações são ouvidas com referenciais próprios, sem

³⁴Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara, COELP-41133-B AMC São Bernardo dos Campos, SP. 1973 Discos Copacabana

³⁵Paixão, Waldemar da, & Silva, Washington Bruno da, *Mestre Waldemar e Mestre Canjuquinha*, LP, 1986.

³⁶Capoeira, Afro-Brazilian Art From Mestre Jelon (Vieira) Featuring Mestres João Grande, Bobó e João Pequeno, New York: The Capoeira Foundation, 1989 LP CF 013053

³⁷Capoeira Angola da Bahia Mestre Paulo dos Anjos, LP BMG ARIOLA, 1991.

³⁸Em 1998 o Lp foi editado e regravado em CD, pelo Instituto Itaú cultural, Acervo Funarte da Música Brasileira CD FUNARTE ATR32077 *Documento sonoro do folclore brasileiro, Vol. V; Berimbau e Capoeira / BA*, 1988.

mediação da tradição. Essa oralidade mediatizada, possui características substancialmente diversas da oralidade tradicional, ou seja, em que a base da transmissão está na presença física de emissor e ouvinte. Para quem se limita a conhecer as cantigas de capoeira por meio das transcrições, por exemplos, essas podem se apresentar com um limite, o da escrita, definitiva, que restringe a improvisação de tais textos, favorecendo a repetição somente das variações ali registradas.

Por isso, ao aproximar-se do estudo da música de capoeira por meio da discografia de um grupo, dos livretos e encartes, pode parecer um trabalho parcial, pois o ambiente da cantiga de capoeira, é a palavra falada com o corpo que é ambígua, não pode ser capturada e repetida exatamente, ela somente pode ser interpretada. Em sua dissertação sobre musicalidade da capoeira, Ricardo Pamfílio de Sousa (1997) alerta para a fundamental relação entre música e movimento corporal e descarta, por isso, a pesquisa entre o então recente arquivo discográfico. Sousa (1997, p. 59) aponta para a contradição de se estudar oralidade da capoeira a partir de uma mídia gravada.

As músicas de Capoeira já foram registradas em discos de vinil há, pelo menos, 40 anos. Os *Long Plays* que foram gravados no Brasil e no exterior sobre o tema Capoeira já ultrapassaram o número de três dezenas, até meados da década de 90. Aparentemente, temos um rico acervo que deveria ser estudado, mas que certamente não é tão representativo pois, não possibilita a compreensão de uma das questões primordiais desta música: ela é criada na base da improvisação. A beleza desta música não está baseada (fixada) na precisão melódica das cantigas, mas na comunicação entre esta música e o movimento corporal (jogo de Capoeira). O cantor de Capoeira também ginha com a cantiga.

Segundo Paul Zumthor (2007, p. 14), a voz transmitida em meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais é comparável à escrita. Isto porque, segundo o autor, a voz mediatizada abole “a presença de quem traz a voz”, sai do “puro presente cronológico”, sendo “reiterável, indefinidamente, de modo idêntico”, permitindo a manipulação e possibilitando a criação de espaços auditivos artificialmente compostos. As mídias gravadas geraram, sim, uma grande novidade para a capoeira e suas possibilidades criativas. Pensemos na distinção entre nomadismo e movência, proposta por Paul Zumthor e explicada neste trecho por Edilene Matos (2002):

Ao falar em nomadismo, refere-se a experiências pessoais, decorrentes de seus vários deslocamentos e contatos com diversas culturas. Ao falar em movência, preocupa-se com a mobilidade textual, sem hierarquização temporal, ou seja, não importa saber se um texto mais antigo encerra em si mesmo valor, mas sim sua dimensão palimpséstica, de textos sobre textos, em permanente diálogo intra e intertextual.

Com as mídias gravadas, as músicas de capoeira angola começam a ter um diálogo intertextual mais definido, já que se torna possível traçar elementos comuns

entre o passado e o presente. Elas se tornam também suportes para um posicionamento ideológico e identitário dos mestres. Se a mídia gravada é assimilável à escrita, sabemos que, apesar de qualquer lição, segundo Levi-Strauss (1955, p. 294), a escrita tem o poder de aumentar o prestígio e o domínio dos indivíduos. A mídia gravada se torna também um instrumento para falar por meio de outro âmbito, não presencial, e declarar o próprio prestígio e visão do mundo.

Para os alunos, o estudo da discografia ligado a prática cotidiana da capoeira, envolvido com os princípios de um grupo, a gravação se torna um suporte para o aprendizado, lembrando memórias das aulas presenciais e das rodas, atuando também como um meio de estudo que, diversamente da oralidade tradicional, pode ser ouvido quando e quanto desejar. Essa possibilidade de auto escuta traz para a capoeira uma maior atenção com a qualidade musical do grupo, no sentido de se buscar uma execução artística cada vez mais aprimorada.

Hoje, devido a importância que a discografia da capoeira assumiu para os grupos, em particular para o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, considero importante seu estudo, porque ali se encontra guardada uma narrativa poética, expressão de um posicionamento. Em um primeiro momento, representado pela edição dos manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha, a escrita foi aceita como um mediador estranho, de difícil domínio para as camadas trabalhadoras escassamente ou não alfabetizadas. Neste contexto, as técnicas de gravação ofereceram uma ferramenta mais acessível para satisfazer a necessidade, primária e vital, dos mestres de “tomar a palavra” no diálogo sobre capoeira. Enquanto poucos capoeiristas tinham a possibilidade de se confrontar com o discurso intelectual por meio de publicações eruditas, as gravações áudio e vídeo pareciam ser mais fieis ao cotidiano oral dos mestres, especialmente as gravações de discos musicais, em que ladainhas chulas e corridos eram o lugar subjetivo do discurso dos mestres. Lido neste embate de vozes e de posicionamentos, o estudo do acervo discográfico da capoeira se torna representativo, não para definir parâmetros de se fazer música de capoeira, mas do desenvolvimento de um discurso político, educativo e identitário. Um grito, um tentativa de tomada de voz que, segundo Paul Zumthor (2007, p. 16), desconectada de sua característica presencial, pode se difundir como esquizo-oralidade:

Necessariamente, parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital ~ de revanche, de "tomar a palavra", como se diz. Mas essa tomada, apesar de violenta (e como seria ela, senão sob a forma do grito?), poderia realizar-se sob o aspecto de

um discurso social cada vez mais psicótico, uma esquizo-oralidade (no sentido em que um etnólogo falou de "esquizo-cultura").

Num nível imediato, narrativo, a discografia da capoeira angola pode ser compreendida como uma forma de diálogo entre o passado e a atualidade da tradição, um instrumento de permite traçar certa continuidade temporal e reforçar, desse modo, a identidade dos capoeiristas. Este enfoque tem sido privilegiado nas primeiras pesquisas sobre musicalidade da capoeira, cujos trabalhos se dão a partir da leitura narrativa do texto musical e de seus temas. Waldeloir Rego (1968, p. 89) relata que as cantigas, de um ponto de vista geral, tratam de assuntos diretamente ligados com a capoeira, enaltecendo personagens que se tornaram heróis, ou lugares que se tornaram míticos para a capoeira, como o caso de Besouro, Humaitá, Ilha de Maré³⁹, entre muitos outros. “O capoeirista de hoje”, afirma Rego (1968, p. 256), “narra durante o jogo da capoeira, através do canto, toda uma epopeia do passado de seus ancestrais”.

Em sua pesquisa, Waldeloir Rego empreende um trabalho de análise, reunindo em blocos temas que têm maior incidência nas cantigas. Segundo o autor, apesar de muitos dos temas se referirem à cultura e à história do negro, há temas de origem portuguesa, vindo dos cancioneros medievais e que se encontram em outras tradições musicais nordestinas como as dos cantadores de viola. As cantigas de “escárnio e de mal dizer” (REGO, 1968, p. 235-236) que se referem à cor negra como “símbolo do desprezível, do malefício, do diabo” para assim debruçar-se em diversas ironias e zombarias. As “cantigas de berço”, que também passaram por modificações na boca dos africanos. (REGO, 1968, p. 240) As “cantigas de devoção”, segundo Rego (1968, p. 242) “um gênero comuníssimo em Portugal” onde se encontram invocações a São Cosme e São Damião, os santos Ibeji gêgê-nagô. Invocações de proteção a São Bento, contra mordedura de cobra, tradição curativa espalhada por todo o território nacional que teria, na capoeira, um caráter preventivo.

Ainda, Rego (1968, p. 244) chama de “cantigas agiológicas” aquelas que “se referem a santos católicos ou personagens bíblicas, em que detalhes ou toda história de suas vidas são mencionadas direta ou indiretamente, nessas cantigas”. As cantigas de aspecto etnográfico, sócio-histórico-geográfico, “focalizando vilas, cidades, estados e países estão não só nas cantigas de capoeira, como em cantos outros do folclore.

³⁹Besouro Mangangá, celebre personagem da capoeira nascido em Santo Amaro que se tornou mito e inspiração para a literatura e o cinema. Humaitá é o nome da batalha fluvial ocorrida em 1868 durante a Guerra do Paraguai.

Aquelas de “louvação” enumeram as habilidades e bravuras dos famosos capoeiristas.

As cantigas de sotaque e o desafio, que, segundo Rego, são típicas do negro:

É muito do negro, não só entre cantadores, capoeiristas e mesmo entre o pessoal do candomblé, que o faz em pleno ritual, cantando para este ou aquele orixá. Nessa questão de sotaque e desafio o negro é a grande vítima, sendo ridicularizado ao máximo, sobretudo quando o compara ao macaco ou ao anum, pássaro preto com um bico grande e grosso, daí se dizer que o negro tem bico de anum, isto é, tem os lábios grossos à semelhança do pássaro. [...] sotaques advertindo, sob várias maneiras, às pessoas que não se envolvam onde não podem, sobretudo mostrando que o tamanho e a força não funcionam muito, valendo apenas a inteligência, a habilidade. (REGO, 1968, p. 250)

E outras de temas esparsos: que se referem ao jogo da capoeira e ao capoeira, aos mestres, golpes, toques, o berimbau. Muitas outras cantigas falam da atual condição dos negros, de sua língua, sua história, sua cultura, sua educação, sua religião. Narram “fatos da vida cotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social”. (REGO, 1968, p. 89) Por isto, segundo Rego (1968, p. 126): “As cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, que podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico”. (REGO, 1968, p. 126). Reconhecer a existência dessas narrações tem sido um trabalho muito importante e oferece aos capoeiristas a possibilidade de se aproximar do estudo e de divulgar a história da escravidão e das culturas afrodescendentes no Brasil.

Mas as cantigas não apenas narram ou evocam, elas podem ser utilizadas como instrumento de ação. Aparentemente simples, os textos musicais do passado são plenos de alusões e contam histórias engajadas politicamente. Desde essa perspectiva, cantar uma ou outra ladainha, durante uma roda, é uma escolha política e, também, identitária. Nos textos antigos de capoeira, existem muitos exemplos deste posicionamento, que implica a ladainha. Nos manuscritos de mestre Pastinha, na sessão chamada desenhos, encontram-se, entre outros, dois textos em métrica de ladainha que parecem ser uma denúncia contra a discriminação da capoeira e do pobre:

*A capoeira tem capricho
E tem sua explicação
Os capoeiristas não são bicho
E Pastinha tem razão
No meio da capoeira
Com sua sabia vocação.*

*No tempo que eu tinha Dinheiro
Camarada me chamava de parente
Meu dinheiro acabou*

Outra característica do texto musical da capoeira de angola é a referência ao imaginário da “África” também como ato político. Este imaginário da “África”, fora do continente africano, se recria em diversas artes e religiões presentes no Brasil. Entre as diversas práticas e em regiões geográficas não necessariamente próximas não é raro encontrar cantigas que mexem com este imaginário, criando narrações em trânsito.

Délcio Teobaldo (2003, p. 24), pesquisador do *jongo*, herança dos povos bantos nos Estados de Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, testemunha que os pontos dos *jongueiros* de Angra dos Reis (RJ) têm argumentos e temas parecidos com os da capoeira. Um deles é, sem dúvida, a evocação à terra mítica de Angola. “*Eu vim de Angola, eu vô pra Angola*” cantam em Angra dos Reis que, segundo a interpretação do *jongueiro* Carmo Moraes, “quer dizer que a distância é longa. Por isso a gente demora e só está chegando agora”. No *jongo*: “Angola é qualquer lugar distante; é o inacessível; é a terra sem forma e sem porquê. Tudo que significa perda e impossibilidade é Angola, principalmente o grupo social e desestruturado. Para os Bantos terra e povo são inseparáveis” (TEOBALDO, 2003, p. 64). Os capoeiristas cantam: “*Angola ê ê, Angola ê Angola. Vou me embora pra Angola ê ê vou me embora pra Angola. O meu pai vem de Angola ê ê, minha mãe é de Angola*”. Aqui, a palavra ‘angola’, ao mesmo tempo que simboliza a terra dos ancestrais, se confunde com a própria capoeira de angola e com a história dos capoeiristas.

A viagem, a partida para outros lugares, são argumentos muito cantados nos corridos de capoeira, especialmente naqueles tradicionais. “*Vou me embora não sei quando volto ca. Vou me embora da Bahia, como já lhe disse vou*”. Ou ainda: “*Se da Bahia me cansar vou me embora pra lá pra Luanda. Vou me embora pra lá pra Luanda. Vou me embora em Angola Luanda*”. O malungo e o marinheiro são símbolos dessas idas e voltas entre oceanos, primeiro dos ancestrais africanos e depois dos capoeiristas. A Missão Folclórica, idealizada por Mario de Andrade e realizada em 1938, gravou os cantos de Carimbó, um tipo de samba de roda do Estado do Pará, uma música cantada ao som de berimbau, ou instrumento parecido, intitulada *Marinheiro* que, por meio do refrão “*vou me embora, vou me embora*”, mostra uma narrativa parecida.

Carregada de uma necessidade de denúncia, a ladainha de mestre Moraes

⁴⁰Digitalização dos Manuscritos mestre Pastinha, n. 004_desenho37 e n. 004_desenho24.

chamada *Kalunga*⁴¹ apresenta o outro lado do destino do malungo, sua total perda de identidade até na hora do sepultamento:

*Malungo deixou saudade
Foi levado no banguê
Negro não era respeitado
Nem na hora de morrer
Não fizeram liturgia
Antes do sepultamento
Foi levado ao cemitério
Sem definir sepultura
Um buraco mal cavado
Sem cuidado com a largura
Num terreno alagadiço
Com dois palmos de fundura
É só parte do que foi
A maldita escravatura*

No GCAP, a interpretação dos textos musicais que possuem esta conotação sócio-histórica se torna um estímulo para a pesquisa de autores de diversas acadêmicas, história, antropologia, linguística, filosofia, que contribuem em ter uma visão mais aprofundada da história do negro no Brasil. O texto musical se torna, assim, um instrumento educativo múltiplo, um exemplo de como a capoeira pode ser apreendida como um meio de acesso a conhecimentos diversos, para além daqueles vivenciados no momento ritual e performativo.

Muitas variações e versões têm sido encontradas na vastidão do território brasileiro, em sambas, cocos, chulas, brincadeiras de diversos tipos, que entoam temas, refrãos e palavras chaves e compõem diversos repertórios que, por trás de uma aparente simplicidade, se carregam em cada contexto de diversos significados e práticas, ao mesmo tempo iguais e diferentes. Palavras fortes, misteriosas, espirituais, que curam, orientam, desorientam, divertem, separam, juntam... No GCAP se ensina que as músicas de candomblé, por exemplo, adaptadas para a capoeira, tomam outro significados. Se no candomblé as cantigas são destinadas às diversas entidades, segundo o processo organizacional de cada manifestação religiosa, na capoeira, não existe essa relação. Cantar na capoeira uma música que, no candomblé, é destinada a um enqueice, a um orixá, ou a um vodum não produz o mesmo significado e nem efeito. Essa começa a funcionar como código de comunicação não mais entre o cantador e a entidade, mas entre o mestre de capoeira, o cantador, e a dupla que está jogando e os outros capoeiristas. Mesmo que as mesmas palavras sejam reaproveitadas a cantiga, diz mestre Moraes, “é adaptada para uma outra função diferente daquela que ela tem na

⁴¹ Faixa 4, GCAP, 2010.

manifestação matricial”. O espaço e as relações, juntamente com seus intérpretes, são os fatores significantes dessas cantigas.

É opinião de alguns capoeiristas que as cantigas de cunho religioso não devem ser cantadas por qualquer um na roda, por conta do poder que elas têm e por se referirem ao mundo iniciático das entidades afro-brasileiras. Em sua dissertação, por exemplo, Flávia Diniz (2010, p. 127) escreve:

podemos inferir que não é qualquer praticante de Capoeira que está autorizado a fazer este tipo de empréstimo ou adaptação musical, ou ainda cantar determinada cantiga de Caboclo ou Inquice na roda. É preciso que este praticante de Capoeira tenha uma relação íntima com o Candomblé e a Capoeira para ter a compreensão das implicações de se cantar tais cantigas e para que possa buscar a permissão das entidades espirituais.

No GCAP, não são todos os capoeiristas que podem tomar empréstimo, fazer adaptações musicais ou cantar determinadas cantigas religiosas, não pelas implicações espirituais que isso pode gerar, nem porque seja necessária uma relação íntima com o candomblé e a capoeira, mas sim porque é necessária uma relação íntima com a capoeira. Introduzir uma música nova na roda, seja ela emprestada do candomblé, do samba, do cordel ou de qualquer outra manifestação popular é uma tarefa desenvolvida e proposta por mestre Moares.

Ainda em seu trabalho Diniz destaca que:

Tata Mutá ressaltou, por exemplo, em Palestra na ACANNE, em 2010, que a cantiga gravada por Mestre Moraes (1999, faixa 9), do GCAP, “Vamos louvar sarabanda / Ô nganga” (J - 20), é para ser cantada apenas quando os Mestres, com mais conhecimento, estão jogando. A termo ganga significa chefe, sacerdote (CASTRO, 2005, p. 240), e o Caboclo Tupi Açú, de Tata Mutá, em sua festa em fevereiro deste ano, cantou esta cantiga com a seguinte pronúncia: “Vamos louvar saraganga / Ô nganga”.

O termo saraganga, segundo a pronúncia registrada por Diniz, se encontra no Brasil em cantigas de umbanda, assim como mostra, entre outros, o trabalho de dissertação Riveiro Vella (2010, p. 90), no ponto “Saraganga meu pai. (bis) Feche a porta e me abre o terreiro”. [...] Dirigido a determinados Guias entendidos como guardiões da casa”.

Interrogado sobre o assunto, Moraes explicou que o corrido que ele escreveu não tem relação direta com pontos do candomblé ou umbanda, mas foi inspirado no termo Sarabanda – “do kikongo *sála* “trabalhar” + *bánda* “coisa sagrada”, lit. “trabalhar [magicamente] uma coisa sagrada [como o ferro entre os santeros e os paleros]” (FUENTES e SCHWEGLER, 2005, p. 99) – divindade – *Mpungo* - da religião afrocubana Palo Monte, que por suas características é comumente associado a Ogum:

“Ogún es el herrero de la Regla de Ocha (Brown 2003a: 370, Guanche 1983a: 371). Su correspondiente palero "congo" es Sarabanda, cuya cercanía semántica a la de Ocha (el herrero) se desprende de su composición” (FUENTES e SCHWEGLER, 2005, p. 98).

Independentemente da origem dos termos desse referido corrido citado por Diniz, que é assim cantado no GCAP: *Eo, eo nganga olha vamos louvar sarabanda nganga, vamos louvar pai ogum o nganga, olha vamos louvar tata nkisi o nganga*, entre outras variações, me interessa apontar aqui dois aspetos. O primeiro tem a ver com os elementos que podem inspirar os corridos que são criados por mestre Moraes, eles são múltiplos e não necessariamente são compreensíveis a partir do texto musical. Podem ter sido inspirados por ocasiões, eventos, estudos e pesquisas, ou tão só seu viver cotidiano, assim como acontece por muitos outros compositores e poetas. Penso por exemplo em outro corrido composto por ele que faz referência ao mundo religioso: *O Santa Barbara que relampuê, que relampuê, que relampuá*, que foi criado, segundo me falou Moraes, quando estava participando das gravações da novela da Tv Globo *O Pagador de Promessa*, à qual, vimos no segundo capítulo dessa tese, o GCAP participou.

É, no caso, essa música foi que eu adaptei para a capoeira, mas eu sei que a primeira vez que eu ouvi essa música foi, alias quem assistiu a poucos dias "O pagador de promessas", deve ter ouvido essa música não é? Ela foi cantada no filme e ai eu gravei e tal. Ela foi cantada no filme e não se sabe, é de domínio publico talvez, ou foi uma criação de alguém pra música, pra adaptar ao evento.⁴²

Outro aspeto que me interessa ressaltar é que no GCAP, as cantigas que compõem o repertório do grupo podem ser cantadas por qualquer um, que, preferivelmente, saiba manter a energia da roda, em qualquer situação de jogo. Não existindo no grupo cantos, toques musicais, ou movimentações reservadas aos mestres. Para mestre Moraes a coisa mais importante é que o aluno apreenda a tocar, jogar e cantar, porque ironiza ele, quando “chegar a ser mestre já saiba cantar as “músicas do mestre”, porque se ele só for aprender quando ele for mestre ai vai dar um problema. [...] Têm os mitos que são criados ai, dentro dessa prática da capoeira. Acredito que a intenção seja tornar a capoeira um mistério onde só as autoridades com título de mestre...⁴³”.

Constatar o trânsito e a comunhão entre diversas práticas culturais e artísticas afrodescendentes é de suma importância, assim como reconhecer que cada contexto e prática influi na percepção do texto musical. De tal forma, mesmo que haja uma circulação de textos musicais, uma cantiga pronunciada na capoeira, no candomblé, no

⁴²Entrevista mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

⁴³*Ibidem*.

jongo ou num samba, possui características diversas e produz efeitos diferentes, condiscantes a cada ritual e as relações que ali se tecem. Para estudar o texto musical da capoeira é fundamental atrelar sua compreensão ao contexto performativo, à dimensão iminente, corporal e relacional da roda e dos treinos, a riqueza de um cotidiano oral que mantém vivo os aspectos comunitários da “autoria” das cantigas. Durante uma roda, as ladainhas e os corridos são executadas ao vivo, ali os membros do GCAP apreendem que os cantos, sejam elas de domínio público ou não, são um bem público que deve ser cantado, sentido e interpretado pela coletividade da roda, apreendendo a traduzir para suas vidas os fundamentos do grupo, ali contidos. No ritual o canto se torna assim portavoz de pontos de vista múltiplos, extemporâneos, nunca definidos, mas em contínua transformação. No fundo, os versos que hoje conhecemos como populares já tiveram autores, na capoeira a diferença entre o passado e a atualidade talvez seja proporcionada em grande medida pelas mídias gravadas que permitiram que esses autores desconhecidos no meio do povo se tornassem reconhecidos.

5.3. MESTRE MORAES: UMA POÉTICA MANDINGA

Come rinnova il suo samba?
"Non mi preoccupo più di questo come facevo
prima. Si incamerano molte cose, altre si
perdono. Mi interessa l'oggi, e credo che il
passato ed il futuro siano nel presente. Questo
principio è più forte del desiderio di affermare
ogni giorno il nuovo, la moda".
*Paulinho da Viola*⁴⁴

Um dos recursos rebeldes da capoeira angola é a chamada *mandinga*, com referência à ancestralidade africana, que pode ser entendida como a qualidade, que o homem desenvolve, de se tornar ao mesmo tempo cúmplice e denunciar o poder dominante. O termo *malandragem* pode ser compreendido como a tradução depreciativa dessa capacidade que, aos olhos do discurso dominante, se torna um recurso ilegal, fraudoso e trapaceiro. Mas, como ensinado no GCAP, falar de *mandinga* é algo mais complexo, pois que este termo não é apenas outra face da *malandragem*, mas é um termo polissêmico. Segundo Câmara Cascudo, no *Diccionario do Folclóre*

⁴⁴Como se renova o samba? "Não tenho mais essa preocupação como antes. Muitas coisas são incluídas, muitas outras se perdem. Interessa-me o hoje, e acredito que o passado e o futuro estejam no presente. Esse princípio é mais forte que afirmar a cada dia o novo, a moda". Paulinho da Viola em SCARNECCHIA Paolo. Grande cosa il samba arte vera e popolare. La repubblica, 17 jul. 1984, disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/07/17/grande-cosa-il-samba-arte-vera-popolare.html>, consultado em 21 jan. 2017.

Brasileiro (1984, p. 452), o termo mandinga era utilizado para se referir à uma população de africanos proveniente dos Vales do Senegal e do Niger, conhecidos por serem feiticeiros. Mestre Jair Moura, em artigo publicado no jornal *A Tarde* em 1971, relata que o capoeirista que usava talismã era conhecido como “cacundeiro” ou mandingueiro. “No pescoço não dispensava patuás, contendo orações fortes para evitar os maus momentos, acautelando-os do mal”. Segundo mestre Moraes, o termo mandinga indica algo mais:

Porque, quando mestre Pastinha falou em Capoeira Angola, "mandinga de escravos em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista". Ele está falando de infinito. Ele está falando de que? De universo, de mandinga não é? Qual o conceito de mandinga então?⁴⁵

De acordo com o mestre, hoje, limitar o conceito de mandinga aos feitiços é perigoso, especialmente na sociedade atual, onde este tema está banalizado. No jogo da capoeira angola existe diversas movimentações, que podem ser entendidas como jogos dentro do jogo, que são chamadas de *mandinga* ou *chamada na mandinga*. Mas, segundo Moraes, não podemos restringir o termo mandinga a essas movimentações. Ele prefere utilizar o termo como sendo a expressão de algo impalpável: “ela é muito abstrata para qualquer pessoa dizer o que é⁴⁶”. Ela é uma dessas palavras que resistem a descrição porque são expressão de um saber que não é apenas lógico mas corporal, intermédio, liminal. Ao falar em uma *poética mandinga*, então, subentendo uma concepção peculiar do universo, que adota o intangível, sentido, ou imaginado, como criador da realidade, visível, tangível e apreensível. Uma concepção que entende que atrás da “verdade” existe sempre outra verdade, simbolizada pelo círculo, da roda de capoeira. Para expressar essa concepção, os textos de capoeira angola se caracterizam por serem polissêmicos. Sua força está em sua aparente simplicidade, que consegue comunicar a públicos distantes, em contextos e épocas diferentes. O contexto ritual, em que a música da capoeira é executada, favorece e proporciona essa compreensão dinâmica, no momento em que as cantigas são apreendidas fazendo referimento as relações tecidas durante a roda, que se repete a cada semana igual e diferente. Um processo que permite vivenciar as cantigas no própria ação e reação corporal. Para evidenciar este processo, proponho uma leitura das composições⁴⁷ de mestre Moraes, que mostra como a poética das ladainhas e cantigas é parte complementar da prática cotidiana da capoeira angola,

⁴⁵ Entrevista Mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

⁴⁶ Entrevista mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

⁴⁷ Utilizo esse termo para evidenciar que ladainhas e corridos não são textos musicais soltos, mas podem ser entendidos como partes que compõem a produção artística do mestre/autor.

ressaltando um diálogo entre textos criados, falados, gravados, escritos, desenhados pelo corpo, através da voz e dos artos.

Esta leitura entende a capoeira angola como uma tradição ativa, que não acredita nas certezas de um golpe soltado em uma maneira direta, mas, na possibilidade que o golpe tem de surgir do inesperado, até mesmo de uma queda, ou, ainda, da possibilidade de, simplesmente, deixar de atacar, na espera de uma oportunidade melhor. Assim, as palavras nas ladainhas e cantigas compostas por Moraes possuem múltiplas mensagens, mais que diretas aparecem como questionadoras. Relacionadas à experiência da roda, ou dos treinos ou da vida cotidiana, podem proporcionar entendimentos e orientações para a caminho a seguir. A verdade oferecida pela capoeira no GCAP fala em recuperação, possibilidade, crescimento, procurando sempre desvelar a fragilidade dos determinismos, mostrando ao capoeirista angoleiro que o jogo pode sempre virar e a conversa continuar.

Esse fundamento complexo, desenvolvido nas composições de Moraes, é expressado em diversos corridos tradicionais, aparentemente simples, como: *“Oi sim sim sim, oi não não não. Mas hoje têm amanhã não, mas hoje têm amanhã não”*. Em alguns corridos, a natureza se torna exemplo para metaforizar esta condição de incerteza, indefinição e transformação do homem: *“O tempo mudou relampejou, o tempo mudou relampejou, olha o tempo mudou”*. A cidade de Salvador com seu clima tropical, dias ensolarados que, de repente, podem ser transformados por tempestades, é um exemplo perfeito dessa condição de precariedade e ambiguidade em que vive o homem. Condição que se torna ainda mais clara, quando percebida no corpo, durante um jogo, por exemplo, em que o capoeirista que parecia estar se saindo melhor, se encontra de repente em condição de inferioridade. Ou ainda quando, por alguma razão - substituição de um instrumento ou de um tocador -, a energia musical da roda muda de maneira evidente, levando os jogadores à uma maior ou menor empatia no jogo. Mas estes são só alguns de muitos exemplos que poderiam ser encontrados.

A convivência na roda ensina que lançar mensagens ambíguas não significa somente trabalhar com a ironia, com certo humor ou, ainda, criar discursos paralelos, “secretos”, mas significa especialmente estar preparados a existência de diversos significados e estar abertos à diversidade. No convívio ritual, ao longo da experiência de um capoeirista, os mesmos textos musicais são repetidos várias e várias vezes. A improvisação e o repertório do cantor proporcionam variações a tais textos, assim como,

o contexto ritual oferece claves de interpretação cada vez diferentes aos capoeiristas atentos para elas. Por isso, a chamada efemeridade, ou taticidade, por Paul Zumthor (2007, p. 15) revela-se o caráter mais forte e inovador da oralidade, da capoeira, assim como de todas as outras práticas culturais, que se baseiam neste instrumento de comunicação. As composições do mestre Moraes brincam bastante com esta ideia ambígua da realidade, entre elas a ladainha intitulada *Vencer*⁴⁸:

Se vencer uma batalha
É matar o perdedor
Na guerra que vivo em vida
Não me vejo ganhador
Pois sem matar nem ferir, ai meu Deus
Eu me sinto vencedor
A luz da experiência
O caminhar nas estradas
O cruzar encruzilhadas
Me ensinou a jogar
Jogar o jogo da vida
Na vida vencer o jogar
O jogar pela vitória
Entristece o jogador
Quando pensa que venceu
Vê que é o perdedor

Com diferentes recursos, mestre Moraes leva o intérprete a uma leitura aberta de suas ladainhas. Às vezes, suas composições são voluntariamente críticas e interrogativas, para que o ouvinte busque significados subjacentes aos textuais imediatos. Esta provocação se torna momento de brincadeira com a racionalidade e a necessidade, que nós homens temos, de definir o que estamos vivendo. É o caso da enigmática e questionadora ladainha chamada *Quem sou eu*⁴⁹:

Fiz o sertão virar mar
Fiz a pedra derreter
Fiz a noite virar dia
Fiz o dia escurecer
Até menino falou
Logo depois de nascer
Laranjeira botou coco
Lampião amedrontei
Com uma gota de saliva
Ate vulcão apaguei
Mulher parir sete filhos
Mesmo sem engravidar
Nascer cana na pastagem
Mesmo sem ninguém plantar
Fiz o rio mudar de curso
Adoeci água do mar
Tornei a terra quadrada
Já fiz nevar no verão

⁴⁸ Faixa 1, GCAP, 1999.

⁴⁹ Faixa 8, GCAP, 1999.

No inverno não choveu
Depois de tanta bravura
Adivinhe quem sou eu

Após a leitura de alguns versos, temos a sensação de poder responder à pergunta proposta, outros versos nos deixam incrédulos e nos fazem sorrir pelo absurdo apresentado, outros ainda nos remetem a uma dimensão religiosa, ou de milagre, ou ligada aos mistérios da natureza. O conjunto da ladainha estimular o ouvinte para um questionamento. Uma pergunta que não necessariamente exige uma resposta, mesmo sabendo que ela existe, mas uma reflexão, sobre o que não pode ser explicado com a razão. Robert Slenes (1992, p. 61) lembra que uma estratégia de estudar a relação entre a cultura herdada da África Central, “é através do estudo de alguns jongsos – cantos improvisados no lazer ou no trabalho, frequentemente incluindo desafios, ou “pontos” (enigmas) para serem “desamarrados”. Indicando essa característica da composição da capoeira angola como um costume antigo.

Outro fundamento transmitido por essa poética mandinga da capoeira angola se refere à arte de tornar possível o impossível. O desafio para a vida de um capoeirista é também isso, seguir adiante, cultivando a arte, para que, mesmo o que parecia impossível, possa um dia se tornar realidade. Um exemplo é a ladainha *Meu Cantar*⁵⁰, sua letra, longe de ser apenas uma brincadeira, ou uma manifestação de vaidade, tenta expressar a subjetividade do sentimento artístico por meio de metáforas.

Certo dia alguém me disse
Que eu não era cantador
Mas por medo ou por respeito
Nunca me desafiou
Meu cantar tem sentimento
Vem de dentro vai pra fora
Quando eu canto capoeira
Até o valente chora
O peixe nada na areia
Mudo começa falar
Canário fica calado
Escutando meu cantar
Os inimigos se beijam
Faço mercurio gelar
Aleijado vem correndo
Pra de perto escutar

Outra característica que pode ser encontrada nas composições de mestre Moraes é a construção de uma narrativa em que personagens, objetos e acontecimentos diferentes se confundem entre palavras que orientam, desorientam e, acima de tudo, questionam o

⁵⁰ Faixa 2, GCAP, 2005 e Faixa 10 GCAP, 2015.

comportamento dos capoeiristas. É o caso do texto da ladainha chamada *Ammarrado*⁵¹, uma composição que a meu ver elogia o conhecimento e a especificidade de cada um. Assim como a ladainha *Quem sou eu*, ela encerra um enigma:

Nem todo cesto é balaio
Nem cangalha é caçua
Um serve pra levar dentro
O outro pra pendurar
Nunca foi quem leva os dois
Deixo pra quem têm tendência
Abro a porta da porteira
Para quem tem mais competência
Seguiu Maria e José
No deserto em penitência
Mas se vê um mais sabido
Baixa o dorso em reverência

A utilização de metáforas ajuda a criação de imagens, que auxiliam o entendimento dos fundamentos transmitidos. Por meio deste recurso, esta ladainha me sugeriu alguns questionamentos que são atrelados à minha convivência com o GCAP, onde o equilíbrio entre amizade, vaidade, conhecimento é mexido a cada dia, e à experiência ritual na roda, um espaço coletivo. Você é uma pessoa que se dedica ao conhecimento ou uma que tenta manter um pé em dois sapatos? Sabe reconhecer quem tem mais conhecimento de você ou está se deixando subjugar por falta de conhecimento? As metáforas conseguem criar uma sensação de aproximação à experiência de todos, e, ao mesmo tempo, auxiliam um discurso subjacente, indireto, que não poderia ser dito explicitamente. Nessa perspectiva, essa ladainha também pode ser lida como uma exortação para que a dedicação à capoeira angola seja de maneira profunda, uma crítica aos que entendem a capoeira angola somente como uma ginástica e acreditam, por exemplo, poder aprender duas ou mais modalidades de capoeira ao mesmo tempo. Assim, essa narrativa aberta não se encerra mas é constantemente reinterpretada.

Outra ladainha de mestre Moraes, que se utiliza de metáforas para questionar e denunciar é chamada *Traição*⁵². Uma crítica aberta contra a falsidade e o comportamento humano interesseiro, mas também uma denúncia aberta.

Já vi muita falsidade
Parenta da traição
O beijo de Judas é pouco
Pra fazer comparação
Cuspir no prato que come
Depois que lhe alimentou

⁵¹ Faixa 5, GCAP, 2010.

⁵² Faixa 6, GCAP, 2004.

É a prova que tu combinas
Com este mundo enganador
Da minha água bebeu
Do meu pão se alimentou
Do obrigado esqueceu
Do adeus nem se lembrou
Prenderam Jesus na Cruz
E você apedrejou

O capoeirista que escuta esta ladainha é levado novamente a se questionar sobre se mesmo e sobre seu comportamento, mas também sobre os outros. Moraes retoma o tradicional tema do *mundo enganador* e o devolve aos próprios capoeiristas, chamando-os de cúmplices. Esse tema foi registrado por Rego em uma ladainha que brinca com a condição de vida do capoeirista em certa sociedade, da qual é excluído e sofre constantes acusações.

O meu Deus o qui eu faço
Para vivê neste mundo
Se ando limpo sô malandro
Se ando sujo sô imundo
O qui mundo velho grande
O qui mundo inganadô
Eu digo desta manêra
Foi mamãe qui me insinô
Se nao ligo só covarde
Se mato sô assassino
Se não falo sô calado
Se falo sô faladô
Se não como sô misquinho
Se como sô gulôso.⁵³

Aqui, o capoeirista declara seu lugar, nos ensinamentos de sua mãe, seu grupo identitário, sua ancestralidade. Ao retomar esse tema, Moraes critica os capoeiristas que não tem respeito para seu o grupo identitário, sua família, dirigindo à eles as acusações que tradicionalmente eram movidas contra a sociedade dominante, excluente. Na ladainha chamada *Devedor*⁵⁴, mestre Moraes amplia esse tema com uma reflexão política sobre a diversidade cultural e religiosa:

Menino fala verdade
Na hora da confissão
Se quiseres ir pro céu
Desfrutar da salvação
Padre anda de batina
Mas não pense que é mulher
Me perdoem dos pecados
Jesus, Maria e Jose
O meu santo protetor
Não me cobra um vintém
Não quero ser acusado

⁵³ REGO, 1968, p. 55, n. 12.

⁵⁴ Faixa 2, GCAP, 1999.

De dever nada a ninguém
Como posso dar dinheiro
Se o patrão não me pagou
Ladrão que deve a ladrão
Nao é visto devedor

Algumas ladainhas do mestre Moraes são compostas em primeira pessoa do singular, sugerindo que existe uma ligação autobiográfica entre o texto cantado e a vida do compositor. A ladainha intitulada *Meu Viver*⁵⁵ é uma delas:

De tudo já fiz um pouco
Aproveitei o viver
Quem se senta do meu lado
Dá logo pra perceber
Que lutar não me entristece
O tempo não me envelhece
Com o calor da experiência
Consegui fazer história
Conto com muita alegria
Já me sinto hoje em dia
Ser mais um da galhadria
Fiz a minha Gengibirra
Noutro ponto da Bahia
Eu não sou Maré sem medo
Mas sou da galanteria

Esta ladainha foi lançada por ocasião do sexagésimo aniversário do mestre Moraes. Dela, o Cd que a contém tomou o título. No lançamento, o mestre interpretou seus versos mostrando que a transcrição somente pode apresentar uma verdade parcial do texto que, quando é cantado, pode ser interpretado de maneiras diferentes. E apresentou a seguinte variação: “*Quem sessenta do meu lado / Dá logo para perceber*”. Para perceber não é suficiente sentar-se do lado mas é necessário ter sessenta anos e a experiência que com seu calor ensina a viver. Na prática da capoeira angola é muito comum deparar-se com essa ambiguidade, sinal de criatividade e oralidade. O mesmo texto, em contexto diferentes e dirigido a pessoas diversas, pode levar à entendimentos variados. Dessa maneira, os capoeiristas, no GCAP, aprendem que não por ser escrito se torna rígido.

A ambiguidade do texto musical da capoeira pode também ser um reflexo da multiplicidade de autores/mestres que enchem a memória da tradição, compondo uma polifonia de vozes. Assim, a ladainha *Meu Viver* é também uma celebração de uma vida jogada junto da capoeira, uma declaração de identificação com os capoeiristas da velha guarda, da Gengibirra. Este tipo de texto, que mostra o orgulho e a satisfação com a

⁵⁵ Faixa 1, GCAP, 2010.

resistência vivida com a capoeira, é encontrado em ladainhas antigas, como por exemplo esta do mestre Pastinha:

Obrigado meus amigos
Ja cumpri minha lei
Deixando em meu coração
Meu desejo ja matei
Preste bem atenção
No que eu ja te dei
Uma boa organização⁵⁶

No último Cd do GCAP, Moraes gravou a ladainha *Minha luta*⁵⁷ que também tem essa característica, uma declaração de sua atitude ativa por causa da capoeira angola:

Pra chegar onde cheguei
Lutei sem descansar
Hoje em dia eu nem penso
em querer, nem vou parar
Minha luta é pra sempre
Eu não penso em canseira
Quero continuar na vida
Fazendo por capoeira

Mas, nem sempre, a primeira pessoa do singular é utilizada para expressar um texto autobiográfico. Às vezes, a primeira pessoa é adotada para tornar o passado, presente, compondo uma narração em que a perspectiva do autor é feita de pontos de vista múltiplos, uns identificando-se com os outros. Essa multiplicidade, que compõe uma unidade, pode também ser encontradas nas cantigas antigas. Mestre Pastinha, por exemplo, cantava:

Era eu era meu mano
era meu mano era eu
Nós pegamos uma luta
Nem ele venceu nem eu
Eu não sei se Deus consente
Numa cova dois defuntos⁵⁸

Uma ladainha de mestre Moraes, que me parece expressar essa pluralidade, é chamada *Engenho da Conceição*⁵⁹, em que a história presente do narrador se confunde com aquela dos escravos:

Já paguei foi condenado
Marinheiro fugitivo
No bailéu ficou jogado
Por justiça reclamou
Levou muita chibatada
Se queixou ao Imperador
Parede de barro fraco
Não consegue me prender
Camisa de onze varas

⁵⁶ Digitalização dos Manuscritos de mestre Pastinha n. 004_desenho40

⁵⁷ Faixa 5, GCAP, 2015.

⁵⁸ Lado 2, faixa 2, PASTINHA, Lp áudio, 1969.

⁵⁹ Faixa 8, GCAP, 2010.

Veja onde foi me meter
Já fiquei encarcerado
Paguei por condenação
Não deixei passar em branco
Os maltratos do patrão
Por isso fiquei bom tempo
No Engenho da Conceição

No primeiro verso, a primeira pessoa anuncia uma história autobiográfica, reforçado pelo segundo, apresentando um momento da vida do mestre Moraes que, como vimos, trabalhou na Marinha como fuzileiro naval e foi preso por rebeldia, após ter abandonado o serviço. Entrevistado sobre esta ladainha, mestre Moraes⁶⁰ lembra: “A vida não é isso, e eu fui embora mesmo, eu desertei, eu sai atrás dos rebeldes, me aliei aos rebeldes, contra o poder e fui preso, fiquei um ano e poucos meses num presídio militar”. Mas, lembra o mestre, esta ladainha fala também do negro escravo, condição com a qual ele cria um paralelismo “porque”, diz o mestre, “se identifica minha situação. A rebeldia do negro escravo, minha rebeldia, essas situações se fundem”.

Analisando o texto, vemos que, a partir do terceiro verso, o sujeito passa a ficar na terceira pessoa do singular e a imagem é levada para outro tempo, o da escravidão, da chibata, do Imperador. Este recurso amplifica o ponto de vista e cria uma confusão. Por alguns instantes, não sabemos mais quem está contando a história. Não temos tempo para refletir que, logo após esta mudança, volta a primeira pessoa. Ouvimos, assim, a história autobiográfica, carregada do sofrimento dos que foram presos injustamente durante a escravatura, e posicionada contra a dominação. Apesar de terminar na primeira pessoa, a ladainha conclui com uma imagem do passado, o Engenho da Conceição. Assim como, durante um tempo, foi chamada a primeira penitenciária da Bahia, hoje, mais conhecida como Casa de Prisão com Trabalho, da cidade de Salvador do século XIX. Mesmo que não oficialmente, o nome Engenho da Conceição prevaleceu na fala coloquial das pessoas da época, talvez porque a prisão se encontrava próxima das terras do Engenho da Conceição⁶¹. Hoje, a referência do Engenho da Conceição como antiga prisão permanece na memória e em algumas cantigas tradicionais de capoeira. A ladainha conclui com esta imagem que do presente autobiográfico nos leva novamente para o tempo passado, ao sofrimento, a luta dos capoeiristas e de seus ancestrais.

⁶⁰ Entrevista mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

⁶¹ TRINIDADE (2007 e 2012, p. 46 nota n. 89) e SOARES (2001). Curioso que, até hoje, em Salvador foram encontradas somente duas prisões por crime de capoeira, no século XIX, na Casa de Correção do Forte de Santo Antônio.

Outras ladainhas que apelam ao passado ancestral respeitam e apresentam uma realidade fundada em uma dimensão trans-temporal, na qual as referências transcendem episódios historicamente colocados e brincam tornando o passado, o presente e o futuro um só tempo. Mesmo que o futuro não esteja literalmente invocado, ele é parte da ladainha, representado pela interpretação que os ouvintes fazem dela. É a faísca que movimenta “algo” em quem escuta a música. Um exemplo, desse movimento entre tempos e personagens, é apresentado pela ladainha *Redenção*⁶²:

Saveiro largou bem cedo
Barqueiro cantou donzela
Fez cantiga fez poesia
Sem saber do nome dela
Vento forte sopra forte
Pano guenta ventania
Proa do barco levanta
Vento sopra maresia
Maré baixa é traiçoeira
Prende o barco na coroa
Meu avô corre pra popa
Saveiro levanta proa
De longe vejo sumindo
O clarão do candieiro
Quem tá do lado de lá
Não vê o nome do saveiro
Mas ri de felicidade
Por não ser Navio Negreiro

Assim como a ladainha chamada *Liberdade*⁶³, que traz esse mesmo procedimento compositivo, em que a imagem criada no tempo presente se mistura com a do passado reatualizado, propondo um diálogo que, ao mesmo tempo, que é direcionado a um interlocutor objetivo e presente, *tu* e *você*, se mantém em aberto ao passado.

Quer comprar engenho novo
Só porque *tu* tem dinheiro
Nunca mais ninguém me joga
Dentro de navio negreiro
Atravessei a kalunga
Em direção do viver
Conheci a malandragem
Antes de *você* nascer
Quem olha de cá da terra
Pensa que o céu é azul
Cantoria lá na mata
Vem lá do maracatu
Malungo deixou saudade
Fugiu lá pro Curuzú

⁶² Faixa 7, GCAP, 2005.

⁶³ Faixa 7, GCAP, Cd, 2010.

O diálogo entre tempos, mas também entre personagens e coisas distantes, foi observado por Rego (1968, p. 90) e reconduzido a outras práticas musicais dos afrodescendentes:

Fenômeno importante a se observar em boa parte das cantigas de capoeira é o diálogo. Não é o diálogo normal entre duas pessoas presentes, mas o entre uma pessoa humana presente e outra pessoa ou coisa ausente, onde as indagações são feitas e respondidas por uma só pessoa. Esse tipo de diálogo existente no canto dos negros foi estudado por Ortiz, que o examinou sob os seus múltiplos aspectos não só em Cuba como em outros países afro-americanos.

Tal característica pode expressar a crença num mundo espiritual circular, onde o passado participa simultaneamente do presente e pode também ser reconduzida à prática de produção coletiva, no círculo da roda, baseada na improvisação e na recriação de textos anteriores como parte de uma tradição poética.

5.4 “ERA EU ERA MEU MANO, ERA MEU MANO ERA EU”

Às vezes, os textos das ladainhas mostram claramente que não são composições isoladas, mas interpretações e improvisos sobre narrações tradicionais, propondo um diálogo com a tradição e ressaltando o caráter coletivo das composições de capoeira. Um exemplo muito evidente disso é a ladainha *O Brasil disse que sim* inspirada num fato acontecido durante a Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil, entrou em guerra em defesa do Atlântico do Sul. A ladainha foi gravada por mestre Caiçara (1973)⁶⁴:

O Brasil disse que tem
O Brasil disse que tem
O Japão disse que não
Uma esquadra poderosa
Pra brigar com os alemão
Dei meu nome agora eu vou
Ai, num sorteio militar
Meu Brasil já tá na Guerra
Meu dever é ir lutar
A marinha é de guerra
O exército é de campanha
O bombeiro apaga o fogo
Os estrangeiro é quem apanha, hahá!

Pelos mestres Waldemar e Canjiquinha (1986) na voz do segundo deles:

O Brasil disse que sim,
O Brasil disse que não.
O Brasil disse que sim,
mas o Japão disse que não.
Uma esquadra poderosa,
para brigar com os alemão.
Dê meu nome, agora eu vou
pro sorteio militar.
Quem não pode com mandinga, o meu bem.
Não carrega patuá.

⁶⁴ Faixa 2, São Bento Grande.

Quem não pode não inventa.
Deixa quem pode inventá.

Mestre Moraes também gravou sua versão, colocando o título *Japão*⁶⁵:

O Brasil disse que tem,
O Japão disse que não
Tem esquadra poderosa,
pra brigar com os alemães
Dei meu nome, Agora eu vou
No sorteio militar,
O Brasil já tá na guerra
Meu dever ir lutar

A pesquisa de Rego (1968), anterior a essas gravações, também registra duas ladainhas que mostram os mesmos versos, adotados em composições diferentes:

O Brasil disse que sim
O Japão disse que não
Uma esquadra poderosa
Pra brigá com alemão
O Brasil tem dois mil home
Pra pegá no pau furado
Eu não sô palha de cana
Pra morrê asfíxiado
O qui foi qui a nêga disse
Quando viu o sabiá
Uma mão me dê, me dê
Outra mão dê cá, dê cá
E aquinderreis
E viva meu Deus.⁶⁶

Iê
Vô mimbora pra Bahia
Pra vê se o dinhêro corre
Se o dinhêro não corrê
De fome ninguém não morre
Vô mimbora pra São Paulo
Tão cedo não venho cá
Se voci quizê me vê
Bote o seu navio no má
O Brasil stá na guerra
*Meu devê e i lutá.*⁶⁷

Esta maneira de compor acontecia no passado assim como acontece hoje. Versos de ladainhas eram cantados em corridos e vice-versa. Alguns deles, com o tempo, se tornaram espécie de fórmulas, que se ouvem nas rodas. Mas, longe de serem versos estático, adotado aleatoriamente, como poderia induzir uma leitura feita apenas através dos textos transcritos e gravados, o convívio na roda ensina que, a maestria na

⁶⁵ Faixa 8, GCAP, 2003. No encarte do Cd a faixa traz a anotação de “Arr. By Mestre Moraes”, arranjada por.

⁶⁶ Em REGO 1968, p. 109, cantiga n. 78.

⁶⁷ *Ivi.*, p. 111, cantiga n. 82.

composição está em enriquecer a composição com esses versos. Uma maneira de dialogar com o passado, e de reatualizá-lo com novos versos.

Aqui, alguns outros exemplos de versos do passado que são facilmente cantados em corridos e ladainhas diversos: “*O navio de Cachoeira não navega mais no mar*”, “*Bom Jesus dos Navegantes só navega pelo mar, eu também sou marinheiro também quero navegá*”, “*Minha mãe chama Maria moradera de Nagé, no meio de tanta Maria não sei minha mãe quem é*”, “*Quem não pode com mandinga não carrega patuá, vivo dentro da mandinga então posso carregar*”. Na roda, esses versos que se repetem, quase como formulas, não são meros recursos mnemotécnicos, que suportam os mecanismos de memória/esquecimento, mas são característicos da identidade criativa da capoeira angola. Outro exemplo pode ser observado nos textos registrados por Rego:

No dia que amanheço
Perto de Itabaianinha
Home não monta a cavalo
Muié não deita galinha
As frêra que estão rezando
Se esquece a ladainha.⁶⁸

Minino quem foi teu meste?
Minino quem foi teu meste?
Meu meste foi Salomão
Eu sô dicipo qui aprendo
Sô meste qui dô lição
O meste qui me insinô
Stá no Engenho da Conceição
A êle só devo é dinhêro
Saúde e obrigação
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damiao
Camarado.⁶⁹

Minino quem foi seu meste
Meu meste foi Salomão
Andava de pé pra cima
Cum a cabeça no chão
Fui dicipo qui aprende
Qui in meste eu dei lição
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damião⁷⁰

⁶⁸ *Ivi.*, p. 118, cantiga n. 107.

⁶⁹ REGO, 1968, n.3 p. 50, Ladainha também gravada por mestre Bimba.

⁷⁰ *Ivi.*, n. 53 p. 101.

Versos tradicionais, cantados e gravados por diversos mestres, que também receberam uma versão do Moraes, cujo título é *Kalundu*⁷¹, uma maneira de dizer “mau humor” em língua kimbundu, da família bantu:

No dia que me aborreço
Dentro de Itabaianinha
homem não monte Cavalo
mulher não deita galinha
as freiras que estão rezando
se esquecem da ladainha
irmão de moleque é dedo
dedo de moleque é mão
O segredo de São Cosme
quem sabe é São Damião
Sou discípulo que aprendo
Sou mestre que dou lição.

Em sua discografia, Moraes tem desenvolvido a tradição poética da capoeira angola repropendo temas e revisitando questões do passado, atualizando o diálogo para os capoeiristas atuais. Outra ladainha registrada por Rego serve de base para observar esse procedimento:

São quanta coisa no mundo
Que o home lhe consome
Uma casa pingando
Um cavalo chotão
Uma mulé ciumenta
E um minino chorão
Tudo isso o home dá jeito
A casa ele retelha
O cavalo negoceia
O minino a mãe calenta
Mulé ciumenta
Cai na peia.⁷²

Versos que me lembram a ladainha de mestre Moraes chamada *Olho grande*⁷³ mesmo que revisitados:

A inveja é traicoeira
Já disse um velho ditado
Basta ter mulher bonita
Um cavalo alazão
Uma casa sem goteira
Um cahorro cazador
Uma viola afinada
Um gunga falando grosso
Nas mãos de um bom cantador
E em vez de apelido
Um nome que represente
Sua ancestralidade
Ligação com seu parente
E um orixá guerreiro

⁷¹ Faixa 9, GCAP, 2003.

⁷² REGO, 1968, p. 105, n. 65.

⁷³ Faixa 3, GCAP, 2010.

Que é pra proteger a gente.⁷⁴

Em algumas ocasiões, mestre Moraes cria versões de cantigas tradicionais, atualizando mensagens que hoje são portadoras de valores racistas. É o caso do corrido de sua autoria: *Ele usava uma calça rasgada hoje usa um terno de linho, chapéu de Panama emportado, sapato de couro bico cor de vinho. Olha lá o nego, Olha o nego sinhá*⁷⁵. Adaptação do corrido tradicional: *Por favor não maltrate este nego, este nego foi quem me ensinou, este nego da calça rasgada camisa furada ele é o meu professor. Olha lá o nego, olha o nego sinhá*. Moraes explica que, o que chamou sua atenção foi a contradição entre a letra original da música e os trabalhos iconográficos sobre capoeira no século XX, que não apresentam capoeiristas desarrumados. Ao contrário, diz Moraes⁷⁶:

o que vemos são capoeiristas trajando paletó, camisa de mangas compridas e sapato, a famosa “domingueira”. Quando interessava ao produtor da imagem mostrar uma falsa imagem da capoeira para justificar “tradição”, os capoeiristas eram travestidos de personagens do século XIX, em pleno meados do século XX.

A imagem do capoeirista maltrapido poderia ser lida então, como uma folclorização do capoeirista, com uma conotação pejorativa. Outro exemplo, mais sutil, da renovação do texto musical elaborada por Moraes é a ladainha *Nos pés de Ogum*⁷⁷:

Tava lá nos pés de Ogum
Fazendo minha oração
Quando apareceu um negro
Dizendo eu sou Zumbi
Lutei pela liberdade
Sem querer ganhar troféu
O patrão sonhou comigo
Se levantou assustado
Suava por todo o corpo
Não consegui mais dormir
E correndo pela casa
Gritando: Peguem Zumbi
Fechem portas e porteiros
Esse negro não é brinquedo
Me protejam da vingança
Confesso que tô com medo
E o sonho do malvado
Ecoou pela cidade

Aqui, os versos “Quando apareceu um negro / Dizendo eu sou Zumbi” remetem

⁷⁴ Faixa 3, GCAP, 2010.

⁷⁵ *Ivi.*, faixa 6.

⁷⁶ MORAES, Resposta a Koji ori e outros interessados. 04 abr. 2010, disponível em mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2010/04/resposta-koji-ori-e-outros-interessados.html, consultado em 15 fev. 2017.

⁷⁷ *Ibidem.*

aos versos “Quando apareceu um negro / Da espécie de urubù” da ladainha *Riachão Tava Cantando*, gravada pelos mestre Traira e Waldemar, registrada por Rego, e gravada por mestre Moraes no primeiro disco do GCAP⁷⁸:

Riachão tava cantando
Na cidade de Açú
Quando apareceu um negro
Quando apareceu um negro
Da espécie de urubù
Com uma camisa de sola
E a calça de couro cru
Beiço grosso revirado
Como a sola de chinelo
Um olho muito encarnado
O outro bastante amarelo [...]

A composição de Moraes procura apresentar uma imagem positiva do negro, inserindo-o num contexto cultural e religioso próprio, invocando as porezas do herói Zumbi dos Palmares, se contrapondo à imagem discriminatória que a ladainha tradicional, estimula na atualidade. O texto da ladainha *Riachão tava Cantando* é tomado de um cordel Leandro Gomes de Barros. No final do século XIX, época em que o texto foi escrito, era normal apelidar os negros de urubu ou anun e descrevê-los com adjetivos pejorativos. No entanto, diz Moraes, hoje podemos apresentar uma nova realidade para a capoeira, não negando o passado, mas oferecendo algo melhor para seu presente e futuro.

Outra ladainha tradicional tomada em prestígio para a capoeira é a chamada *Quando eu morrer* gravada, entre outros, por mestre Traira. O tema dessa ladainha se encontra também no samba *Fita Amarela* gravado por Noel Rosa em 1933:

Quando eu morrer, não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela gravada com o nome dela
Se existe alma, se há outra encarnação
Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão

Não quero flores nem coroa com espinho
Só quero choro de flauta, violão e cavaquinho
Estou contente, consolado por saber
Que as morenas tão formosas a terra um dia vai comer.

⁷⁸ Faixa 5, GCAP, 1999. *Peleja entre Riachão e o Diabo*: Riachão tava cantando \ Na cidade de Açú \ Quando apareceu um negro \ Da espécie de urubù \ Com uma camisa de sola \ E a calça de couro cru \ Beiço grosso revirado \ Como a sola de chinelo \ Um olho muito encarnado \ O outro bastante amarelo \ Convidou Riachão \ Para ir cantar martelo \ Riachão Ihe respondeu \ Eu não canto com negro desse tipo \ Você pode ser um escravo \ Que tã por ai fugido \ Isso é dar fala a nambù \ Puxa já negro enxirido \ Eu sou livre come o vento \ A minha linhagem é nobre \ Nasci dentro da nobreza \ nao nasci na raça pobre \ Você nega porque quer \ Está conhecido demais \ Se você nao for cativo \ Me diga o que você faz \ seja rico ou seja escravo \ Eu quero cantar martelo \ Afine sua viola \ vamos entrar em duelo \ Sò com a minha presença \ o senhor já tã amarelo \ camaradinho.

Esta ladainha é uma adaptação para capoeira de um cordel de Leandro Gomes de Barros (1899).

Não tenho herdeiros, não possuo um só vintém
Eu vivi devendo a todos mas não paguei a ninguém
Meus inimigos que hoje falam mal de mim
Vão dizer que nunca viram uma pessoa tão boa assim.

Em seu texto, Noel Rosa relaciona a vida e a morte, contrapondo-se ao ponto de vista católico, exaltando uma concepção da morte que não é comemorada com o choro do velório, mas é celebrada como uma festa. A ladainha de capoeira gravada por Traira também fala da relação entre a vida, a morte reforçando uma visão circular que acredita em outra vida após a morte:

Quando eu morrer
Não quero grito nem mistério
Quero um berimbau tocando
Na porta do cementério
E uma fita amarela
Gravada com nome dela
E ainda depois de morto
Besouro Cordão de Ouro
Como é que eu me chamo
É Besouro

Mestre Moraes criou sua versão da ladainha, inserindo por sua vez o tema da festividade da morte, talvez, uma visão mais condicente com sua personalidade e identidade. Sua ladainha é chamada *No Final*⁷⁹:

Quando eu morrer
Não quero fita amarela
Qualquer cor da alegria
No lugar pra onde eu vou
Basta quando perguntarem
Responda que Deus levou
Já paguei minha promessa
Por aqui onde passei
Fiz crescer a capoeira
Fiz chorar e fiz sorrir
Por nada peço perdão
Mas de um berimbau tocando
Disso eu não abro mão
Da roda da capoeira
Na beira do meu caixão
Só amigos me levando
Não quero ninguém chorando
Quero ver todos cantando
Me mostrando emoção
E em vez de crucifixo
Estrela de São Salomão

Se observada nesta dimensão coletiva, a sutileza da composição transforma os versos em elementos fundamentais da identidade do capoeirista. Para se utilizar desse recurso é necessário conhecer as cantigas do passado e selecionar as que possuem uma

⁷⁹ Faixa 4, GCAP, 2005.

relação com a identidade do grupo. “Desde a primeira vez, quando ouvi o disco do mestre Traíra,” afirma Moraes, “não abri mão de tomá-lo como referência. Preocupo-me em não copiá-lo, mas seleciono e absorvo tudo que possa fazer a diferença entre o trabalho do GCAP e os outros”.⁸⁰ Os versos tradicionais, mas também as maneiras de tocar e improvisar, guardadas nas memórias dos capoeirista mais antigos ou gravadas em livros e documentos sonoros, sem dúvida, oferecem um estímulo para a criatividade e para o desenvolver-se de uma identidade comum entre passado e futuro.

Ao estudar esse tipo de musicalidade que é sempre uma reconstrução, ou um diálogo com passado, as palavras, os versos ou os temas tradicionais, podem assumir diferentes significados dependendo do contexto em que são usados. Essa prática permite assim a transmissão de uma ideia de realidade múltipla. Forçar as palavras para criar diversos significados pode ser entendido como a necessidade de construir uma narrativa subalterna, baseada, como Homi Bhabha sugere, em ações diferidas¹.

O valor da arte está não no alcance transcendente, mas na sua capacidade tradutória: na possibilidade de se deslocar em meio à mídia, aos materiais e aos gêneros, sempre e ao mesmo tempo demarcando as fronteiras materiais da diferença; articulando “lugares” onde a questão da “especificidade” é ambivalente e complexamente construída. (BHABHA, 2010, p.121)

Enfim, outra característica que quero ressaltar dessa poética mandinga é a adoção de provérbios e referências ao mundo animal e a fenômenos naturais se utilizando de comparações e hiperboles que, além de criar empatia entre ouvintes e narradores, carregam os textos de grande emotividade, podendo desencadear ensinamentos no estilo de pequenos contos morais. Nos registros das ladainhas do passado encontra-se, por exemplo, a ladainha atribuída a mestre Cabecinha (1968, faixa 8):

No dia que amanheço
Com vontade de jogar
Dou vinte pulo pra cima
Caio no mesmo lugar
Viro cobra de cipó
Viro cobra de coral
Dou dentada venenosa
Doutor não pode curar

Ou ainda aquela registrada por Rego:

Cachorro qui ingole osso
Ni alguma coisa ele se fia
Ou na güela ou na garganta
Ou ni alguma trivissia

⁸⁰ TRINDADE, 04 abr. 2010, Disponível em mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2010/04/resposta-koji-ori-e-outros-interessados.html, consultado em 15 fev. 2017.

A coisa milhó do mundo
E se tocá berimbau
Lá no Rio de Janêro
Na Rádio Nacional.⁸¹

Este recurso possui muito do que Cunha Junior (2004, p. 9) atribui à educação africana como sendo: “um exercício de contar histórias e provérbios, de aprender trabalhando e de se permitir reconhecer a sua sociedade. As danças, os cânticos, as músicas e os ritmos são as formas de repetir essas histórias”. Algumas composições do mestre Moraes tem ampliado essa meira de compor ladainhas, criando pequenos contos que fazem referência ao mundo animal. A ladainha chamada *Irmandade*⁸² propõe novamente o tema da enganação:

Sabiá vou da mata
Pra fugir do gavião
Gavião ficou perdido
Sem saber da direção
Pergunto ao papagaio
Que logo falou não digo
Amigo da mesma laia
Não ajuda inimigo
Quanto mais se observar
Que também corre perigo
Mais não tava muito longe
A danada traição
Pato pra se proteger
Colocando condição
Entregou o sabiá
Sem dó e sem coração
Sinto um dor dentro do peito
Quando vejo hoje em dia
Tanto pato e gavião
Numa mesma moradia.

Outra ladainha de Moraes em forma de conto do mundo animal e vegetal é a chamada *Persistência*⁸³, outra das qualidades que os capoeiristas devem desenvolver junto à irmandade:

O rato se escondeu
Na morada da cotia
O gato ficou na espera
Dia e noite, noite e dia
A paciência de Jô
É o que me orienta
Apressado come cru
Com calma se chega lá
Pra crescer se leva tempo
Pra que se desesperar
Fruta nunca fica boa

⁸¹ REGO, 1968, p. 253, n.66.

⁸² Faixa 3, GCAP, 2005.

⁸³ *Ivi.*, faixa 8.

Se colhida antes do tempo
Pra chegar no que eu sou
O processo é muito lento
Devagar se vai ao longe
Na caminhada do vento

Outra ladainha que Moraes desenvolve come conto inspirado no mundo animal é a chamada *Cascavel*⁸⁴, a serpente é um animal cantado por diversos corridos da capoeira algumas vezes é associado a São Bento ao qual se atribuía a proteção contra mordida de cobra. Também a imagem da cascavel que arma em rodilha seu corpo para o ataque se encontra nas cantigas do passado, um exemplo são esses versos de uma ladainha registrada por Rego (1968, p. 122): “Quando vê cobra assanhada, não mete o pé na ródia. A cobra assanhada morde, se eu fosse cobra mordida”. A partir desse tema recorrente, mestre Moraes desenvolve um conto que, assim como a ladainha anterior, introduz outra cena, quase que criando uma comparação com o comportando animal e o dos homens:

Quando vê que a cascavel
Ta se armando na rodilha
Agarrada no pé de pau
A preguiça se arrepiã
Já sente na consciência
Que ali chegou seu dia
Bote fê meu camarada
Sua Palavra valeu
Uma pedra deu na outra
Seu coração deu no meu
Por ter paixão verdadeira
Veja o que aconteceu
De amor por uma donzela
Foi que um valente morreu

Outro exemplo é a ladainha *Camaleão*⁸⁵ que pode ser lida como uma comparação entre esse animal e o pensamento e comportamento do capoeirista.

Se eu quiser mudar de cor
Basta que eu saia do sol
Peixe quando quer morrer
Come isca de anzol
O patrão ficou de olho
Nas coisas que eu dizia
E se esqueceu de olhar
As coisas que eu fazia
O lagarto se esconde
onde fica protegido
Eu não sou camaleão
mas posso ser colorido
O lagarto é Brasileiro
anda de verde e amarelo
Quando quer pegar barata

⁸⁴ Faixa 3, GCAP, 2003.

⁸⁵ Faixa 4, GCAP, 2003.

não precisa de chinelo
Quando galo bebe água
agradece, olha pro céu
Chuva fina amoleceu
a aba do meu chapéu

Os versos que marquei em itálico, nessas últimas duas ladainhas, são versos tradicionais, que, como mostrei anteriormente, caracterizam uma identidade poética da capoeira. Os versos: “Bote fé meu camarada / Sua palavre valeu / Uma pedra deu na outra / Seu coração deu no meu” são encontrados, com variações, em quadras populares mesmo fora da capoeira. Assim como os versos “Chuva fina amoleceu / a aba do meu chapéu” registrados por Rego (1968, p. 92, n. 28) na variante:

Chove chuva miudinha,
Na copa do meu chapéu
Antes um bom chuvisquinho,
Do que castigo do céu.

Essa expressão aparece também no álbum da sambista Clementina de Jesus⁸⁶ (1975) na música *Ajoelha*, composição de Batelão e Sílvio.

Joelha joelha joelha e me peça perdão joelha
Eu te darei maleme se você se arrepender
o culpado não fui a culpada foi você
joelha joelha joelha e me peça perdão joelha
eu conheci a Baí quando visitei o norte
encontrei uma velhinha que me ensinou a rezar forte
joelha joelha joelha e me peça perdão joelha
como Pipinha não tem como Totonha não há
Pipinha não quer que eu beba Totonha compra e me dá
joelha joelha joelha e me peça perdão joelha
chove chuva miudinha lá pra banda donde eu vim
para tapar o meu rastro pra ninguém saber de mim
joelha joelha joelha e me peça perdão joelha
chove chuva miudinha na copa do meu chapéu
padre nosso de mulher nao leva homi no céu
joelha joelha joelha e me peça perdão joelha

Provérbios, ditados e suas variações também são elementos que estimulam a criatividade e a identidade poética da capoeira. Segundo Muniz Sodré (1998, p. 44) o provérbio é um recurso educativo:

Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza. Não que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo modo de significação do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. Ao lado desse aspecto proverbialista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética.

⁸⁶ Lp Clementina de Jesus - Convidado Especial Carlos Cachaça.

Ainda segundo Sodré (1998, p. 44), a letra do samba tradicional é um discurso *transitivo*, ou seja, não se limita a *falar sobre* a existência social, mas, ao contrário, *fala* a existência, e a linguagem aparece como um meio de trabalho direto e de transformação imediata ou utópica. E explica que o compositor de samba Sinhô explicitava a sua pedagogia da seguinte maneira: “A malandragem / É um curso primário / Que a qualquer é bem necessário / É o arranco da prática da vida / Que só a morte decide o contrário”.

6. CUMBI VIROU IE IE: CAPOEIRA ANGOLA NA ITÀLIA

Em diversos momentos e com diferentes formas, os capoeiristas têm criados suas vidas em movimento, deslocando-se entre diferentes terras e lugares, construindo sua gestualidade e vocalidade em movência, entendida por Paul Zumthor como “instabilidade radical do poema” ou “criação contínua” (ZUMTHOR, 2010, p. 283; 1993, p. 145). De tal forma que, a viagem se tornou parte constitutiva do atual imaginário da capoeira. Primeiro, o violento arrancar do africano de sua terra para um lugar desconhecido, a terra do Brasil, onde povos de diversas proveniências e identidades, esquecidas, reformuladas, recriadas foram escravizados durante séculos. O imaginário dessa viagem sem retorno é transmitido, renovado, vivido, nas memórias dos capoeiras, que não por acaso se identificam com a figura do *malungo*.

O historiador Robert W. Slenes (1992, p. 53) analisa a etimologia da palavra *malungo* como sendo de origem banto, entre *quimbundo* e *umbundo*, podendo ser traduzida como “companheiro de barco” ou “companheiro de desventuras ou de sofrimento”. A ladainha de mestre Moraes chamada *Kalunga* faz referência a esse personagem mítico, denunciando seu eterno sofrimento, sem fim mesmo na hora do velório, quando a violência da escravidão se intrometia na cultura religiosa dos povos africanos, que não podiam realizar seus rituais fúnebres.

*Malungo deixou saudade
foi levado no banguê
negro não é respeitado
nem na hora de morrer
não fizeram liturgia
antes do sepultamento
nem deixaram alguém que fosse
de dentro do fundamento
foi levado ao cemitério
sem permitir sepultura
um buraco mal cavado
sem cuidado com a largura
num terreno alagadiço
com dois palmos de fundura
é só parte do que foi
a maldita escravatura.¹*

Juntamente a perda da terra ancestral ficou fixada no imaginário capoeirista, que herdou, ou desenvolveu, o desejo, ou missão, expressado em forma de promessa, de regressar às terras dos ancestrais. *Fazer rodar a roda* e cumprir mais uma *volta ao*

¹ Kalunga, Faixa n.04 CD Meu Viver, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP, Salvador, 2010. Essa ladainha foi inspirada no trabalho de dissertação em história próprio mestre. TRINDADE Pedro Moraes, Do lado de cá da Kalunga: os africanos angolas em Salvador, 1800-1864. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós- Graduação em História da UFBA, Salvador, 2008.

mundo, desta vez, com um rumo diferente. Regressar ao “ponto de partida”, não mais como escravo, privado de própria identidade e nome, no porão de um navio negreiro, mas como Capoeirista. Uma célebre fotografia representa o cumprimento dessa promessa. Artistas convidados ao Iº Festival de Arte Negra em Dakar, capital do Senegal na África, mestre Pastinha e seus alunos embarcam no avião, vestidos de terno e gravata, tendo no peito o escudo do Centro Esportivo de Capoeira Angola.



Figura 63: Mestre Pastinha (o primeiro a direita) e seus alunos (da direita) João Pequeno, João Grande, Gildo Alfinete embarcando para o I Festival de Artes Negras em Dakar, 1966. Fonte: Internet.

Mas, o imaginário da viagem faz parte da capoeira de diversas formas. Pode ser pesquisado na memória dos capoeiristas-guerreiros, soldados, enviados para a Guerra do Paraguai, numa viagem suicida, sem previsão de retorno. Heróis da memória popular, que, sim, conseguiram voltar para casa e que, hoje, são cantados em ladainhas e corridos tradicionais. É o caso da cantiga registrada por Rego (1968, p. 96, n. 37):

Sô eu Maitá
Sô eu Maitá
Sô eu

Sô eu Maitá
Sô eu Maitá
Sô eu

Puxa puxa
Leva leva
Joga pra cima de mim

Sô eu Maitá
Sô eu Maitá
Sô eu

Quem tivê mulé bonita
E a chave da prisão

Sô eu Maitá
Sô eu Maitá
Sô eu

Vô dizê pra meu amigo
Qui hoje a parada é dura

Sô eu Maitá
Sô eu Maitá
Sô eu

Quem ama mulé dusôtro
Não tem a vida segura

Segundo Rego (1968, p. 185), Maitá é corruptela de Humaitá, devido à síncope da sílaba inicial, e se refere ao episódio da operação militar chamada Passagem do Humaitá, a ultrapassagem da homônima fortaleza pelo rio Paraguai, durante a guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. A missão foi levada à frente com o Monitor Encouraçado Bahia, que enfrentou a artilharia paraguaia², navio que também é celebrado em cantigas da capoeira. No GCAP se canta uma versão do corrido registrado por Rego, que foi gravada por mestre Moraes (1999, f.4; 2005, f. 8). Rego (1968, p. 117, n. 103) registra outro trecho que faz referência a Guerra do Paraguai:

Eu tava na minha casa
Sem pensá, sem maginá
Mandarô me chamá
Pra ajudá a vencê
A guerra no Paraguai.

Esse trecho, com suas modificações, foi gravado por diversos mestres; uma célebre versão pode ser ouvida numa ladainha gravada por mestre Traíra (1962, f. 1) em seu LP:

² “O Monitor Encouraçado *Bahia* foi o segundo navio a ostentar esse nome em homenagem ao Estado da Bahia na Marinha do Brasil. Foi construído pelo Estaleiro Laird em Birkenhead, sendo lançado ao mar em 11 de junho de 1865 com o nome de *Minerva*. Foi adquirida pelo Governo Brasileiro em fins de 1865. Chegou ao Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1866. Foi submetido à Mostra de Armamento e incorporado em 22 de janeiro de 1866, recebendo o nome de *Bahia* por Aviso datado do mesmo dia. Naquela ocasião, assumiu o comando o Capitão-de-Fragata José Antônio de Faria. Seguiu para o Teatro de Operações de guerra no Paraguai, já sob o comando do Capitão-de-Fragata Joaquim Rodrigues da Costa. Combateu em Itapitu (guerra das chatas) e em Curupaiti, no forçamento de Humaitá, sob o comando do Capitão-de-Fragata Guilherme Ferreira do Santos, e nas ações de Tibicuari e Angostura. [...] Em 19 de fevereiro [de 1898] integrando a 3ª Divisão Naval, composta também pelos Encouraçados *Barroso* e *Tamandaré* e os Monitores *Pará*, *Rio Grande* e *Alagoas*, suspendeu às 00:30h a fim de forçar a Passagem de Humaitá. Seguindo instruções do Almirante, deviam os navios subir o rio atracados dois a dois, indo o *Bahia* junto com o *Alagoas*. Por volta das 03:00h, enfrentavam forte fogo das posições inimigas. Em frente as baterias paraguaias, os cabos que o amarravam ao *Alagoas*, se romperam, indo o *Alagoas* rio abaixo, até onde estava a força que protegia a operação. Por volta das 10:30h do mesmo dia 19 de fevereiro, travou combate com a bateria de Timbó. Pelo Decreto de 14 de março de 1868, foi condecorado com as insígnias da Ordem do Cruzeiro”. Disponível em <http://www.naval.com.br/ngb/B/B005/B005.htm>, consultado em 20 fev. 2017.

Iê tava em casa
Sem pensar sem imaginar
Quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A guerra com Paraguai
Rio de Janeiro, Pernambuco, Ceará
Quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A guerra com Paraguai
Rio de Janeiro, Pernambuco, Ceará.
Quando chegou por cabeça
Mandinga não vou levar
Diz Senhor amigo meu
Foi chegada vosso dia
Foi chegada vossa hora
Oi Eu sou desconfiado
Prá pegar no pau furado
É de campo de batalha
Da medalha liberal
Da medalha liberal
Eu não sou palha de cana
Pra morrer asfixiado
No Céu entra quem merece
Na terra vale é quem tem

Manuel Querino (1955, p. 78), que foi recrutado para a Guerra do Paraguai, cita em seu livro “A Bahia de Outrora”, de 1919, a presença de capoeiristas na guerra.

Por ocasião da guerra com o Paraguay o governo da então Provincia fez seguir bom numero de capoeiras; muitos por livre e espontânea vontade, e muitíssimos voluntariamente constrangidos. E não foram improficuos os esforços desses defensores da Patria, no theatro da lucta, principalmente nos assaltos á baioneta. E a prova desse aproveitamento está no brilhante feito d'armas praticado pelas companhias de Zuavos Bahianos, no assalto ao forte de Curuzú, debandando os paraguayos, onde galhardamente fincaram o pavilhão nacional.

Entre os capoeiristas, Querino cita Cesário Álvaro da Costa, cabo d'esquadra do 7º batalhão de caçadores do exército, “rapaz bem procedido e caprichoso, não era um profissional, mas, amador competente”. Conseguiu ascender gradualmente até alcançar o posto de alferes, tinha conhecimento de esgrima e da baioneta, graças as quais conseguia enfrentar os adversários no embate corporal. Por sua bravura, foi condecorado “com o habito da Ordem do Cruzeiro, pelo marechal Conde d'Eu. E Esse oficial falleceu em Bage, Rio Grande do Sul, no posto de capitão”. Outro capoeira citado por Querino é Antônio Francisco de Mello, natural de Pernambuco, que se alistou no posto de primeiro cadete sargento ajudante do 9º batalhão de caçadores do exército. Segundo o relato de Querino (1955, p. 79):

Não se limitava a simples amador de capoeira, possuía tendência pronunciada para um destemido profissional, o que, decididamente, lhe prejudicou, demorando a promoção apesar de possuir certa importância pessoal, tendo o curso de preparatórios. Não lhe eram favoráveis as opiniões escriptas pelos commandantes de

corpos, nas relações semestraes, livro onde se apurava o comportamento dos officiaes inferiores. O cadete Mello usava calça fôfa, bonet ou chapeo a banda, pimpão, e não dispensava o geito arrevesado dos entendidos em mandinga.

Ainda, relata Querino, Francisco de Melo se destacou na batalha do Riachuelo sendo parte do contingente a bordo da corveta Parnahyba, contingente que, segundo o comandante da época, mostrou “valor e esforço denodado na lucta travada braço a braço com o inimigo, excedem ao melhor elogio” (QUERINO, 1955, p. 80). Após essa ação, o cadete Melo foi promovido a alferes e condecorado. Voltou ao Brasil em 1869 tomando lugar no 5º batalhão, do Rio de Janeiro e morreu capitão do exército. Nos dias de serviço, relata ainda Querino (1955, p. 80), costumava dizer: “Camaradas! sabem quem esta de estado hoje? Quem esta debaixo dos pés de S. Miguel”³.

Rego (1968, p. 258) questiona a ausência de fontes no trabalho de Querino e consulta o pesquisador Raimundo Magalhães Júnior, perguntando-lhe acerca das informações relatados por Querino. Em carta a Rego, Magalhães Júnior responde: “Prezado confrade: não posso atinar com a fonte de Manuel Querino. E provável que negros capoeiristas tenham tomado parte na guerra do Paraguai, naturalmente sem servir-se dessa arte, mas como atiradores, lanceiros, etc”. O relato de Querino, que pertencia ao mesmo meio social e cultural dos capoeiras da época, enquanto negro, afrodescendente, evidencia que ser capoeirista tinha um significado mais amplo, que extrapolava o brincar ao som do berimbau⁴ e que tinha a ver com o desenvolvimento de capacidades cognitivas que, por exemplo, permitiam que fossem distinguidos e

³ Segundo a tradição cristã, de baixo dos pés de São Miguel Arcanjo são representados Lúcifer, testemunhando o poder guerreiro do arcanjo contra o mal. Essa referência foi transmitida também no Livro de Horas, no qual se conta que o Arcanjo lutou contra o demônio, salvando os justos para a imortalidade. Assim, outras iconografias clássicas de São Miguel representam debaixo de seus pés as almas corruptas dos homes, ressaltando seu poder de defesa do Paraíso. Ao mesmo tempo que o Arcanjo é o guerreiro, defensor do Deus católico, ele é também considerado um mediador entre Deus e os homens, por isso, sua função é também de acompanhar as almas ao purgatório. Assim foi descrito por Dante Alighieri (PURG. XIII, 49-51) no Purgatório da Divina Comédia em que as almas recorrem à invocação do santo. No Brasil, São Miguel Arcanjo é associado ao orixá Exú, no candomblé nagô, ou a Aluvaiá no candomblé de Angola provavelmente por suas qualidade de intermediação entre os homens e Deus, as três entidades divinas são consideradas mensageiros. Na iconografia do candomblé, embaixo dos pés de Exú se encontra uma cruz, ou as sete encruzilhadas, os caminhos para a comunicação entre os deuses e os homens. (CAMPOS, 2004)

⁴ QUERINO (1955, p. 75): “Previamente, parlamentavam, por intermedio de gazetas manuscriptas. Duas circunstancias actuavam, poderosamente, no espirito da mocidade, para se entregar aos exercicios de capoeiragem: a leitura da Historia de Carlos Magno ou os doze pares de França, e, bem assim, as narrações guerreiras da vida de Napoleão Bonaparte. Era a mania de ser valente como, modernamente, a de cavador. Nesses exercicios, que a gyria do capadocio chamava de -- brinquedo, dansavam a capoeira sob o rythmo do berimbau, instrumento composto de um arco de madeira flexivel, preso ás extremidades por uma corda de arame fino, estando ligada a corda numa cabacinha ou moeda de cobre. O tocador de berimbau segurava a o instrumento com a mão esquerda. e na direita trazia pequena cesta contendo calhaus, chamada -- gongo, além de um cipó fino, com o qual feria a corda, produzindo o som”.

respeitados na vida militar. Ou ainda, como justifica o próprio Querino (1955, p. 80) para mostrar certa utilidade pública da capoeira: “Trago esses dois exemplos para justificar que a capoeira tem a sua utilidade em determinadas ocasiões”.

No Brasil, a relação entre capoeiristas e o mundo militar não é exclusiva do século XIX, mas continua durante o século XX. Os mestres Pastinha e Moraes⁵, por exemplo, trabalharam na Marinha Militar e, assim, muitos outros. A profissão militar ou policial é um caminho de educação, que oferece alimentação e moradia certa aos jovens que não têm muitas possibilidades educativas e de trabalho. Esse é uma das razões pelas quais a profissão militar e a capoeira se encontram interligadas. Elas pertencem ao mesmo domínio e oferecem ao povo diferentes caminhos de crescimento. Às vezes, o capoeirista deixa a profissão militar, outras vezes, se afirma na carreira militar e deixa a capoeira.

Além da militar, existem outras profissões do passado associadas aos capoeiristas que remetem à viagem: os marinheiros, pescadores e os trabalhadores em navios de carga e descarga, que exerciam a sua profissão se deslocando de porto em porto levados pelas águas, ou, mesmo sem se movimentar de um lugar a outro, como o caso dos trabalhadores do cais, sempre em contato com informações, pessoas e mercadorias de outros lugares. Algumas cantigas e ladainha falam dessa relação entre capoeira e o trabalho com no mar:

*Saia do mar, saia do mar marinheiro
O iaia saia do mar marinheiro
O iaia saia do mar estrangeiro
Saia do mar, saia do mar marinheiro⁶*

O mar é evocado em trechos musicais ou fórmulas que servem de apoio para o improviso em diversos corridos como o caso da expressão “Bom Jesus dos navegantes, só navega pelo mar, eu também sou marinheiro, também quero navegar⁷” que invoca o protetor dos marinheiros em Salvador⁸, ou da expressão “o vento navega o barco, o navio de Cachoeira, não navega pelo mar⁹”. Esses versos são encontrados também em outros contextos musicais populares. Os versos, que fazem referência ao navio de Cachoeira, são alusão à história dos trabalhadores em trânsito no Recôncavo baiano. O Vapor de Cachoeira foi inaugurado em 1819, quando, pela primeira vez na América do

⁵ Ver segundo capítulo dessa tese.

⁶ Em GCAP, 1999; 2001.

⁷ Em GCAP, Fita Demo.

⁸ Em Salvador, no dia 27 de dezembro se festeja uma missa e procissão marítima dedicada ao Bom Jesus dos Navegantes no bairro da Boa Viagem, existem testemunhos de rodas de capoeira em ocasião dessa festa.

⁹ *Ibidem*.

Sul começou a viajar-se sem a necessidade de vento. Segundo relata o jornalista Jorginho Ramos, a viagem inaugural do Vapor foi de Salvador à Cachoeira. Na ocasião, o Conte da Ponte, o então governador, empreendedores, magistrados e outros convidados, empreenderam o trajeto. O recorrido durou nove horas, uma revolução por uma viagem que podia levar até cinco dias se feita em saveiro. Lembra Ramos:

Logo o Vapor de Cachoeira se incorporou à vida baiana, e não só pelo aspecto econômico, com a redução do tempo de viagem entre a Cidade da Bahia e Cachoeira, na época entreposto comercial. O Vapor de Cachoeira e outras embarcações, como os saveiros, eram o principal meio de ligação entre o litoral e o sertão da Bahia. Além de pessoas, transportavam principalmente mercadorias e notícias. Os produtos manufaturados seguiam até Cachoeira e de lá eram levados em tropas de burros – e mais tarde de trem – para abastecer o interior da Bahia. Na rota inversa trazia para a capital a produção dos engenhos de açúcar, de fumo, algodão e tudo mais que o sertão produzisse.¹⁰

A embarcação original teria sido destruída anos depois. As causas, segundo o relato do jornalista, são confusas. Alguns dizem durante um temporal, outros, que foi destruída em 1823 por soldados de Madeira de Melo, durante a guerra pela Independência. Certo é que a navegação a vapor foi interrompida durante muitos anos. Essa ausência, continua Ramos, pode ter originado os primeiros versos da cantiga popular: “O Vapor de Cachoeira/ Não navega mais no mar/ Arriba o pano, toca o búzio/ Nós queremos navegar”, como ironia dos mestres de saveiros. Em 1836, o vapor foi reativado e permaneceu até a década de 1960, quando a navegação pelo rio foi extinta.

A história do lendário Besouro de Mangangá representa a vida do trabalhador nos navios e saveiros que circulavam entre o Recôncavo baiano e a capital Salvador. Segundo a pesquisa de doutorado de Pires (2001, p. 221), Besouro de Mangangá nasceu na cidade de Santo Amaro da Purificação em 1885. “No início do século XX, Santo Amaro tinha importantes usinas açucareiras e de manufaturados. As canoas entravam pelo canal do rio para transportar pequenas quantidades de mercadoria. A maior parte ia para Cachoeira e Maragogipe, de onde saíam os saveiros, atravessando a Bahia de Todos os Santos” (PIRES, 2001, p. 220). Em entrevista a Pires, José Brígido Dorneles Antunes, um homem nascido em 1910, conta que no período em que conheceu Besouro ele “trabalhava como embarcação nos saveiros que circulavam entre Salvador, Cachoeira e Maragogipe” (PIRES, 2001, p. 221). Segundo entrevista com Ernesto Ferreira da Silva, conhecido em Santo Amaro como Noca de Jacó, nascido em 1899, “Besouro nasceu e criou-se na cidade e depois de ter saído do exército foi trabalhar em

¹⁰ Disponível em <https://jeitobaiano.wordpress.com/2009/10/04/vapor-de-cachoeira-190-anos>, consultado em 15 fev. 2017.

uma lancha batizada de “Deus Me Guie”. Jacó era capoeirista e teria aprendido com Besouro, ele “relacionava-se com os marítimos, uma vez que seu trabalho estava relacionado ao cais. Ele foi tanoeiro, assim, cortava a madeira na medida certa, montava os arcos e armava os barris que se tornariam depósito da cachaça vinda do Alambique. Depois a bebida era comercializada, saindo nos saveiros rumo às biroscas da cidade de Salvador e interior da Bahia” (PIRES, 2001, p. 222).

Outra célebre história é a de Pedro Mineiro, Pedro José Vieira, negro, nascido em 1887 em Ouro Preto, no estado de Minas Gerais. Na Bahia, ganha o apelido de Mineiro. Segundo relata DIAS (2004, p.69), baseando-se em Antonio Vianna (1979, p. 8) e em artigos encontrados no jornal Diário de Notícias:

Aos seus vinte e poucos anos já se encontrava em Salvador, sabia ler, escrever, foi morador da freguesia do Pilar, e trabalhou como carregador e marítimo. Era muito conhecido pelos agentes da ordem em virtude do seu comportamento valentão e das façanhas praticadas nas ruas de Salvador. Seu nome aparecia com frequência na coluna policial da imprensa baiana, sendo chamado de gatuno, capadócio, criminoso, facínora e célebre desordeiro.

Pedro Mineiro é cantado em músicas de capoeira, eis uma ladainha, da qual se encontram diversas versões:

*Torpedeira Piauí
Couraçado na Bahia
Marinheiro absoluto
Chegou pintando arrelia
Quando vê cobra assanhada
Não mete o pé na ródia
A cobra assanhada morde
Se eu fosse cobra eu mordida
Mataram Pedro Mineiro
Dentro da Secretaria*

Os versos “mataram Pedro Mineiro, dentro da Secretaria” se tornaram uma fórmula que muitas vezes ouvi ser cantada por mestre Moares. Essa ladainha se inspirou no acontecimento do chamado crime do Saldanha, que aconteceu na rua do Saldanha, quando Pedro Mineiro e alguns capoeiristas desafiaram um grupo de marinheiros. A partir de sua pesquisa em jornais da época, Dias (2004, p. 65) relata que:

No dia 26 de dezembro [de 1912] um outro conflito a bala explodiu entre capoeiras e um grupo de marinheiros do torpedeiro Piauí, chegado do Rio de Janeiro há três meses. O palco da desordem foi o “botequim do Galinho”, onde os marinheiros jantavam, quando foram atacados pelos capoeiras Pedro Mineiro e Sebastião de Souza, e por um indivíduo chamado Antônio José Freire, também conhecido por Branco. O tiroteio durou cerca de quinze minutos, provocando grande alvoroço e muita correria. Todos os botequins, lojas, armazéns e residências da região fecharam portas e janelas. Na luta, dois marinheiros foram mortos... Os demais marinheiros, feridos, conseguiram escapar e voltar ao navio. Pedro Mineiro, Sebastião e Branco tentaram fugir pelas ruas da Sé, mas foram presos por guardas civis e pessoas do povo, conduzidos ao posto policial mais próximo, e de lá transferidos para a Secretaria de Segurança Pública.

As fotografias retratadas por Pierre Verger e Marcel Gautherot entre os anos de 1940 e 1960 reforçam essa relação entre a capoeira, o mar, a viagem¹¹.



Figura 64: Fotografias n. 25400 e 26402 Água dos Meninos, Salvador, Bahia, de Pierre Verger©Fundação Pierre Verger, Fotos protegidas pela Lei dos Direitos Autorais 2610/98. Interessados em utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

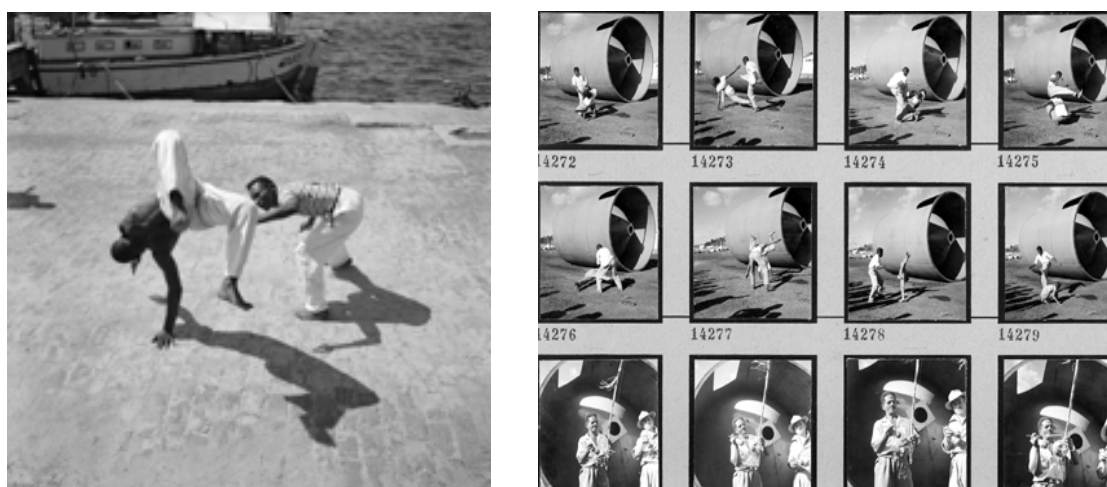


Figura 65: Fotografias sobre Capoeira, Bahia de Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE01665 e 010BACE14272-14283) a direita mestre Waldemar tocando berimbau.

As histórias de trabalhadores rurais que viajaram em busca de uma melhor condição de vida, deixando o interior e indo trabalhar na cidade, também fazem parte do

¹¹ Cabe lembrar que ao se analisar hoje essas e outras fotografias não podemos esquecer que a imagem fotográfica não é um retrato neutro da realidade, mas além de mostrar o ponto de vista e as escolhas do fotógrafo ela expressa certa encenação, estética e composição que pode ter tido uma intervenção da maneira como a capoeira é retratada. Escolha de lugares, cenografias, roupas, gestos. Poder que a câmara e o fotógrafo tem sobre quem está sendo fotografado. Interessante neste sentido o trabalho de Susan Sontag (2004). Para uma reflexão sobre estética nas fotografias de Gautherot ver o artigo de Lygia Segala “Dinâmica do folclore e reconhecimento social. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot” (2012) disponível em: revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542#bodyftn47, consultado em 10 jan. de 2017.

imaginário da capoeira angola. Assim, diversas cantigas fazem referência ao mundo rural, como esses dois corridos tradicionais cantados no GCAP, dos quais transcrevo alguns exemplos de variações:

SOLO: O meu boi morreu
na passagem do valão
Na passagem do valão o meu deus
o meu boi caiu no chão
CORO: O meu boi morreu¹²

SOLO: Laça o boi vaqueiro
ô iaia não deixa o boi escapar
CORO: Laça o boi vaqueiro
SOLO: Vaqueiro laça seu gado
CORO: Laça o boi vaqueiro
SOLO: Vaqueiro bicho danado
CORO: Laça o boi vaqueiro
SOLO: Não deixa o boi fugir
CORO: Laça o boi vaqueiro¹³

O verso tradicional “Tiririca é faca de Cortar”, é outro exemplo, que mostra a relação entre o trabalhador rural e a capoeira. Tiririca é o nome popular do *Cyperus Rotundus*, uma planta herbácea considerada uma praga para a lavoura. Apesar de daninha, possui propriedades médicas¹⁴ e utilidades práticas, como sugerem os versos cantados na capoeira. Mais recentemente, mestre Moraes escreveu um corrido que brinca sobre a coincidência entre o lavrador, o jogador e cantador de capoeira, ressaltando a interligação da capoeira angola ao mundo do trabalho e aos trabalhadores:

SOLO: Moça venha ver, ver o lavrador lavrar
ver o lavrador lavrar, ver o lavrador lavrar
CORO: Moça venha ver, ver o lavrador lavrar
SOLO: Ver o jogador jogar, ver o cantador cantar
CORO: Moça venha ver, ver o lavrador lavrar

Em seu livro, mestre João Pequeno (2000, p. 4) conta que, entre 1933 e 1934, por conta da seca, sua família foi obrigada, assim como a de muitos outros, a deixar a casa e a terra em Alagoinhas, mudando-se, assim, para Mata de São João: “Nos dez anos em que vivi em Mata de São João, trabalhei no campo, e na plantação de cana de açúcar, na fazenda do Dr. Cícero Dantas, trabalhei de chamador de Boi”.

Depois, mestre João Pequeno (2000, p. 4) passou a ser carreiro, ele escreve: “ficava em cima do carro que conduzia os bois”. Nessa época, relata ainda o mestre, não conhecia capoeira, “tinha vontade de ir para o exército porque ouvia falar que lá se fazia exercícios, mas eu não fiz o serviço militar, meus pais eram contra, diziam que soldado devia amaldiçoar pai e mãe”. Na fazenda São Pedro, onde trabalhava, em Mata de São

¹² GCAP, 1996.

¹³ GCAP, 2016.

¹⁴ Disponível em <https://sites.google.com/site/florasbs/cyperaceae/tiririca>, consultado em 10 jan. De 2017.

João, conheceu mestre Juvenço, que trabalhava como ferreiro e, com ele, conheceu a capoeira. Em 1943, João Pequeno chegou a Salvador e começou a trabalhar como ajudante de pedreiro.

Assim como João Pequeno, também mestre João Grande conta ter chegado em Salvador vindo do sertão baiano. Nasceu em Itagi, onde trabalhava como lavrador. Castro (2010, p. 69), em seu trabalho biográfico sobre o mestre, relata: “O menino trabalhava na roça com o pai desde muito cedo. Sem ter tempo para educação ou lazer. Brincava de observar os bichos. Não tardou para que iniciasse suas andanças. A viagem, forçada pela natureza, em procura de melhorias de vida e de trabalho, faz parte também da vida de João Grande que, como ele próprio relata: “desde dez anos de idade eu ando pelo mundo”.

Na cidade, o capoeirista era também trabalhador ambulante, como vimos no artigo de jornal no primeiro capítulo dessa tese (p. 40), ou feirante. Nestes casos, o trânsito não se dava entre diferentes cidades, mas nas ruas, comprando e revendendo mercadorias. Alguns corridos relembram essa ligação dos capoeiras com o trabalho ambulante. Ao cantá-los, os capoeiristas evocam os vendedores que propoem aos passantes seus produtos nas ruas. Eis algumas variações:

SOLO: Vou vender coco sinhá
olha coco sinhá olha coco sinhá
CORO: Coco sinhá que vem do Paraná
SOLO: Eu vou vender e você vai comprar
CORO: Coco sinhá que vem do Paraná

SOLO: Tabaréu que vem do sertão
Que vende maxixe quiabo e limão
CORO: Tabaréu que vem do sertão
SOLO: Ele é do sertão, vende quiabo e limão
CORO: Tabaréu que vem do sertão

SOLO: Oi nega que vende aí
Que vende aí que vende aí
CORO: Oi nega que vende aí
SOLO: Vende arroz do Maranhão
CORO: Oi nega que vende aí
SOLO: Vende aí que vende aí
CORO: Oi nega que vende aí¹⁵

Estes são só alguns exemplos, que mostram como, ao ouvir as histórias de vida dos mestres mais antigos e memórias orais e documentais dos capoeiristas, percebe-se que a maioria deles foi levada pela vida e pelo trabalho a viajar, acompanhados pela capoeira. Não somente por sua prática física, mas por uma maneira de compreender o

¹⁵ Nesse corrido, a mensagem “vende aí” se confunde com “vem de aí”, mostrando mais uma vez essa dimensão em movimento.

mundo. Juntamente com seus praticantes, a capoeira angola também foi construída em movimento, nômade, pelos encontros entre diversas pessoas que, ao mesmo tempo, permitiram sua renovação e preservação. Em época recente, a confrontação com diferentes maneiras de entendê-la, ou a procura de maneiras para explicá-la, para traduzi-la a quem não a conhecia, favoreceu a renovação. No encontro com a diversidade, a falta de identificação motivou um sentimento de preservação, baseado na vontade de manter a capoeira angola o mais possível coerente com aquilo que se tinha aprendido “em casa”.

A partir dos anos oitenta do século XX e com mais força nos anos noventa, a mobilidade e a velocidade da globalização ofereceram aos capoeiristas novas oportunidades de viajar e de conhecer outros estados do Brasil e, inclusive, outros países. A capoeira tornou-se uma profissão, ou uma maneira de ganhar dinheiro, ligada à educação física, ao mundo das academias, dos cursos de arte corporal e do espetáculo. No ano passado, li na página do *Facebook* de um contramestre de capoeira italiano essa história: o filho do capoeirista foi perguntado na escola acerca da profissão do pai e ele respondeu que o pai era capoeirista. A professora então explicou ao menino que capoeirista não era uma profissão. O filho voltou para casa e contou o acontecido. Incomodado com o fato, o pai desabafou na rede alguma afirmação parecida com a que segue: “novas profissões nascem¹⁶”. Essa história, por um lado, mostra que a difusão da capoeira na Itália é ainda recente e, por outro, que a capoeira está se consolidando em outros países.

6.1 OS PRIMÓRDIOS DA CAPOEIRA NA ITÁLIA: “UMA ARTE MARCIAL DANÇADA QUE OS ESCRAVOS USAVAM PARA SE DEFENDER”

Na segunda metade do século XX, os capoeiristas chegaram à Itália viajando, trabalhando, fazendo demonstrações em eventos e festivais, a convite de instituições culturais, governamentais ou de outros grupos de capoeira. No início dessa chamada globalização da capoeira, nos anos de 1980, alguns capoeiristas atrelados a grupos de capoeira contemporânea viajaram para a Europa com patrocínios oficiais, outros, sem algum apoio, se jogaram à aventura. Uns, oficialmente convidados, apresentando-se em

¹⁶ Diversamente, segundo o que é ensinado no GCAP, a capoeira não deve ser desenvolvida como uma profissão, quando essa perspectiva torna o dinheiro mais importante que a arte, mas deve ser tomada a sério como uma profissão. Por isso, no GCAP, assim como acontecia no passado, os capoeiristas - alunos, contramestres e mestres - são orientados a desenvolver suas profissões e se dedicar a capoeira paralelamente ao trabalho, ao estudo, a família, a diversão, etc.

feiras e teatros, outros imigrantes, muitas vezes ilegais, utilizaram a capoeira, assim como a música, as artes do circo e outras artes cênicas, como meio de sobrevivência. Alguns vagueam sem saber para aonde em busca do lugar mais acolhedor, de um sonho. Outros, sabendo onde chegar desde o início, ou tendo formado esta consciência com o tempo. Nessas viagens, entre a legalidade e a ilegalidade, a capoeira, ao mesmo tempo nômade e errante, tem se ajustado às necessidades dessas pessoas¹⁷. Nos jornais nacionais italianos, restam alguns vestígios desse lado oficial da chegada da capoeira na Itália; algumas informações despertam meu interesse.

A vida da cidade de Salvador, Bahia, por exemplo, é retratada em 1973 em artigo do jornalista Enzo Bettiza, para o jornal *Corriere della Sera*. O ensaio de Bettiza apresenta uma: “America dei meridiani, verticale, subtropicale, più morbida, aristocratica, psicologicamente più cattolica, segnata nelle radici da un influo insieme latino e negro¹⁸”. Em seu artigo não livre de uma perspectiva eurocêntrica, Bettiza apresenta o Brasil dos antípodas, do Norte e Sul invertidos com respeito aos referimentos climáticos italiano, e dedica um bom trecho a uma narração literária, rica em estereótipos, de uma cena que se desenvolve na praça em frente ao Mercado Modelo em Salvador. Com permissão, transcrevo esse trecho final do artigo, mesmo sabedora de sua extensão, por considerá-lo significativo de certo olhar italiano sobre a Bahia.

Al centro della piazza, ombreggiata da rigogliosi alberi fronzuti, la costruzione chiamata “Mercado Modelo”, una palazzina neoclassiceggianti, giallo canarino, stile burocratico coloniale, che forse una volta fungeva da dogana o da caserma di qualche corpo scelto. Dentro la palazzina, un labirinto tutto in legno duro e affumicato, scale, piani sovrapposti, bancarelle, palchi, scansie rigurgitanti di modesta merce artigiane che sembra appena sbarcata dall’Africa. Dappertutto, intriso nella folla nera e mulatta, un soporifero aroma di spezie. Fuori, dirimpetto alla palazzina, l’occhio coglie la statua veridica di un governatore settecentesco della città. Dalle alture di sopra incombono sulla città odierna, in vertiginoso pasticcio architettonico, chiese barocche con cupole dorate scintillanti nel sole scontornato e opaco del tropico, grattacieli ultramoderni, povere casupole sdentate che fanno vello geologico con una roccia liscia e violastra come lava. Tutt’intorno il rintocco ritmato di centinaia di tam-tam in festa, di tamburi monotoni ossessionati dalla samba. Quasi accagliati da quel suono familiare e atavico, si formano spontaneamente, attorno ai suonatori sparpagliati per la piazza, crocchi di ascoltatori che diventano d’un tratto protagonisti improvvisando una danza solitaria. In secondo piano sonoro, l’ansito vasto e solenne di un oceano sempre inquieto, sempre cangiante di calore, dal verde marcio dzalga al cobalto translucido di una pietra

¹⁷ É interessante diferenciar errância de nomadismo e não considerá-los como sinônimos. Fazendo referência a Bouvet (2006 apud BERND, 2010), Silva (2014, p.67) escreve: “Enquanto o primeiro sabe o caminho que vai seguir, geralmente sabe aonde quer chegar, ainda que não almeje a fixação, o errante não tem rumo certo, vive vagando e parece estar em fuga”. Ambos tipos sintem a “dificuldade de se manter refém de contextos paralisantes, uma vez que são motivados pelo desconhecido, numa constante busca do novo”.

¹⁸ BETTIZA Enzo. Diario dalle Americhe: Lo specchio del Brasile. Corriere della Sera, Milano, 24 jul. 1973, p. 3. “América dos meridianos, vertical, subtropical, mais macia, aristocrática. Psicologicamente mais católica, marcada nas raízes por uma influência ao mesmo tempo latina e negra” (*trad. minha*).

preziosa in fusione: la schiuma increspata sul filo netto delle onde lampeggia, a tratti, in un bianco elettrico da fulmine. L'aria é umida e scottante. Ai piedi dzuna scultura astratta quanto assoluta, una di quelle enormi sfere di pietra porosa di cui é piena Brasilia, che sembra sul punto di rotolare in un boato nel mare, s'assiepa una minuscola tribù fra cui qualche raro brasiliano bianco spicca come un esploratore smarrito in una terra forestiera e lontana. Dall'improvvisata tribù si stacca un gruppo di saltimbanchi scuri, nerboruti e atletici, che avviano una *capoeira*, danza acrobatica con un fondo violento che le deriva da un'antica lotta che i bahiani conducevano crudelmente con piedi invece dei pugni. I danzatori e i suonatori, che ne accompagnano i balzi feilni con la nenia stridula di primitivi strumenti monocordi, appaiono dominati da un mulatto dal viso butterato e feroce, in cui brillano come trapiantati due freddi occhi azzurri d'europeo: egli vola con agili balzi scimmieschi sopra la testa degli altri acrobati, ogni tanto ne colpisce qualcuno a piedi uniti in pieno petto, ma nello stesso tempo controlla, con quegli occhi di ghiaccio, indipendenti dal corpo, gli spostamenti nel pubblico che ingrossa sempre di più. Ogni volto nuovo che s'affaccia, specie se bianco, deve pagare un pedaggio in denaro. Ma l'anima segreta dello spettacolo ininterrotto che anima la piazza, scomponendosi di continuo in una miriade di scene parallele come in una galleria di specchi, sembra essere la vecchia negra, interamente fsciata nel costume di cotone bianco, la quale, assisa su uno sgabello, rimescola con un lungo cucchiaino di legno gli'intrugli oscuri che ribollono come filtri dentro il mucchio di pentole che la circonda. Cuoca o fattuchiera? Rievenditrice ambulante o maga? Queste impassibili cuciniere di glutinose cibarie africane, di spezie, di pesce fritto, danno comunque l'impressione d'essere le vestali di oscure tradizioni trapiantate a forza con la schiavitù dalle coste della Guinea. In questo Brasile nero, nordico, magico, paganeggiante, sincretico, in cui i santi cristiani vengono trasformati in feticci di una adorazione animistica, viene ogni tanto spontaneo da stropicciarsi gli occhi per vedere meglio dove si é capitati. Perché si é assaliti dalla sensazione d'aver sbagliato continente¹⁹ (BATTIZA, 1973, p. 3).

¹⁹ “No centro da praça, sombreada por verdejantes árvores frondosas, a construção chamada de "Mercado Modelo", um edifício neo-clássico, amarelo canário, estilo burocrático colonial, que talvez há uma tempo serviu como um posto de alfândega ou de quartel de algum batalhão. Dentro do prédio, um labirinto todo em madeira dura e fumada, escadas, planos sobrepostos, barracas, palcos, prateleiras transbordando de modestas mercadorias artesanais que parecem ter acabado de desembarcar da África. Em todos os lugares, mergulhado no meio da multidão de negros e mulatos, um perfume soporífero de especiarias. Do lado de fora, em frente ao edifício, o olho percebe a estátua verdigris de um governador da cidade do século XVIII. Das alturas acima sobresaem a cidade actual, em um vertiginosa confusão arquitetónica, igrejas barrocas com cúpulas douradas brilhantes no sol desbordejado e opaco dos trópicos, arranha-céus ultramodernos, pobres casebres desdentados que fazem bloco geológico com uma rocha suave e púrpura como lava. Ao redor, a badalada ritmada de centenas de tam-tam em festa, de tambores monótonos obcecados pelo samba. Quase empastados por esse som familiar e atávico, se formam espontaneamente, em torno aos tocadores espalhados ao redor da praça, pequenos grupos de ouvintes que se tornam subitamente protagonistas improvisando uma dança improvisada. Em segundo plano sonoro, a grande e solene suspiro de um oceano cada vez mais inquieto, sempre cintilante de calor, de verde-escuro al cobalto translúcido de uma pedra preciosa em fusão: a espuma ondeada no exacto fio das ondas pisca, por vezes, em uma branco elétrico como um relampago. O ar é úmido e quente. Aos pés de uma escultura abstrata como absoluta, uma daquelas enormes esferas de pedra porosa das quais está cheio o Brasil, que parece estar prestes a rolar em um rugido no mar, uma pequena tribo se junta incluindo alguns raros brasileiros brancos que destacam como um explorador perdido em uma terra estrangeira e distante. Da improvisada tribo sai um grupo de acrobatas escuros, vigorosos e atléticos, que começam uma capoeira, dança acrobática com um fundo violento que vem de uma luta antiga que os baianos conduziam cruelmente com os pés em vez dos punhos. Os dançarinos e músicos, que acompanham os saltos felinos com canto estridente de instrumentos de uma corda primitivos, aparecem dominados por um mulato da face esburacada e feroz, em que brilham como transplantados dois frios olhos azuis de europeu: ele voa com saltos ágeis de macaco sobre as cabeças dos outros acrobatas, às vezes golpeia alguém com os pés juntos ao centro do peito, mas ao mesmo tempo controla, com aqueles olhos frios, independente do corpo, os movimentos do público que enche sempre mais. Cada novo rosto que se assoma, especialmente se branco, deve pagar um pedágio em dinheiro. Mas a alma secreta do espetáculo ininterrupto, que anima a praça, decompondo-se constantemente em uma

A partir de 1974, a capoeira começa a ser apresentada nos palcos italianos, proposta por alguns renomados diretores teatrais, coreógrafos e músicos. Neste ano de 1974, a atriz Ruth Escobar, convidada ao festival “*Gran Premio*” de Roma encena o espetáculo “A Capoeira” da Bahia²⁰. Maria Ruth dos Santos Escobar é atriz e produtora cultural, nasceu em 1936 na cidade de Porto em Portugal e desde 1951 mora em São Paulo. Hoje é considerada uma das “notáveis personalidades do teatro brasileiro, empreendedora de muitos projetos culturais especialmente comprometidos com a vanguarda artística.”²¹”

Em 1982, o CRT, *Centro di Ricerca Teatrale* de Milão hospeda o festival chamado *Fiestas Grandes* apresentando nove grupos de diferentes países da América do Sul. “Il CRT ha voluto stavolta portare a Milano e in Italia una fetta del colorato, contraddittorio e pittoresco mondo sudamericano. [...] alcuni tra i momenti più significativi di una cultura che affonda le radici nelle tradizioni e nella storia del suo popolo²²”. Entre os grupos em cena o Grupo Netos de Popó, que apresenta danças de festa e de guerra. “Si vedrà ballare anche la *Capoeira*, una sorta di lotta-danza creata dagli schiavi Bantù come mezzo di difesa e di lotta per la libertà. Associata all’idea della violenza”, escreve a jornalista Giuseppina Manin, “la Capoeira fu proibita con l’abolizione della schiavitù all’inizio del secolo scorso. Solo dopo il 1920 è tornata a essere liberamente praticata e oggi è considerata quasi uno sport nazionale²³”.

Ainda, no âmbito do teatro, nos anos oitenta, o diretor de teatro e dramaturgo italiano Gerardo Guerreri também tem trabalhado encenando com uma companhia

infinitude de cenas paralelas, como numa galeria de espelhos, parece ser a velha negra, completamente envolvida no traje branco de algodão, que, sentada em um tamborete, embaralha com uma longa colher de madeira obscuras misturas borbulhantes como filtros dentro o monte de painéis que a rodeiam. Cozinheira ou feiticeira? Revendedora ambulante ou bruxa? Essas impassíveis cozinheiras de glutinosos alimentos africanos, especiarias, peixe frito, ão, contudo, a impressão de ser as vestais de obscuras tradições transplantadas à força com a escravidão a partir das costas da Guiné. Nesse Brasil negro, nórdico, mágico, pagão, sincrético, no qual os santos cristãos são transformados em fetiches de um culto animista, de vez em quando sai espontâneo esfregar-se os olhos para ver melhor onde se esta. Porque assaltados pela sensação de estar no continente errado” (*trad. minha*).

²⁰ O festival contava com uma programação de teatro na capital italiana durante quarenta dias. AL “PREMIO Roma” 40 giorni di teatro. Roma: Corriere della Sera, Gli spettacoli, 30 mar.1974, p. 13.

²¹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18616/ruth-escobar>, consultado em 20 fev. 2017.

²² MANIN Giuseppina. Da oggi Sudamerica in scena: “Fiestas col Drago” tra danze e teatro. Milano: Corriere della Sera, 14 jun. 1982, p. 20. “O CRT quis, essa vez, levar a Milão e na Itália uma porção do colorido, contraditório e pitoresco mundo sulamericano. [...] Alguns entre os momentos mais significativos de uma cultura que funda as suas raízes nas tradições e na história do seu povo” (*trad. minha*).

²³ *Ibidem*. “Se verá dançar a Capoeira também, uma espécie de luta-dança criada pelos escravos bantos como meio de defesa e de luta pela liberdade. Associada à ideia da violência, a capoeira foi proibida com a abolição da escravidão, no início do século passado. Somente depois de 1920 voltou a ser liberalmente praticada e hoje é considerada quase um esporte nacional” (*trad. minha*).

chamada La Capoeira²⁴. E em 1990, o diretor Luigi Cinque foi convidado para vir ao Rio de Janeiro, pelo Centro de Letras e Artes, da Universidade Unirio, para encenar um obra, em forma de concerto poético. O projeto repercutiu na mídia da época, que relata: “L'opera (che verrà presentata a Berlino, in Senegal, in India e a Dublino), si ispira all'Aiace di Sofocle. Si avvale della partecipazione di quattro cantori popolari del Nord Est (Repentistas), di otto percussionisti di una scuola di Samba e di otto interpreti di danza Capoeira (arcaica danza marziale di origine africana)²⁵”.

As companhias de dança e folclore foram um grande canal de difusão da capoeira contemporânea, proporcionando aos capoeiristas possibilidade de acesso a diversos países, da Europa²⁶. Em abril de 1981, a companhia Brazil Tropical, organizada por Edvaldo Carneiro, também conhecido por Camisa Roxa aluno de mestre Bimba²⁷, e pelo coreógrafo Domingos Campos se apresentou em Milão. “Un pot-pourri del fare spettacolo alla “maniera brasiliana”, relata o jornalista, “partendo dalle tradizioni antiche fino al super-famoso Carnevale di Rio²⁸”. Entre as diversas atrações é apresentada a capoeira “la danza acrobatica con cui i giovani brasiliani si fanno belli davanti alle loro ragazze²⁹”, um grande show de cores e movimento.

Outra companhia, que fez sucesso na Itália nestes anos, é a dos Oba Oba, que foi desenvolvida também graças ao empresário teatral italiano Franco Fontana³⁰. Desde os anos setenta, Fontana trabalha descobrindo artistas brasileiros, a exemplo de apresentações dos maiores nomes da Música Popular Brasileira no Teatro Sistina, em Roma, entre os quais: Antonio Carlos Jobim, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethania,

²⁴ COSTANTINI Emilia. Come Marco Polo. Roma: Corriere della Sera, 17 abr. 1988, p. 38.

²⁵ IL TEATRO musicale di Cinque in Brasile. La Repubblica, 20 out. 1990. Disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/10/20/il-teatro-musicale-di-cinque-in-brasile.html>, consultado em 20 jan. 2017. “A opera (que será apresentada em Berlim, no Senegal, Índia e Dublin), é inspirada ao Ajax de Sófocles. Envolve a participação de quatro cantores populares do Nordeste (repentistas), oito percussionistas de uma escola de samba e oito executores da dança de Capoeira (dança marcial arcaica de origem africana)” (*trad. minha*).

²⁶ É o caso do Grupo Viva Bahia ideado em 1963 pela folclorista, etnomusicóloga Emília Biancardi onde, vimos no segundo capítulo, foi convidado a participar também mestre João Grande.

²⁷ “Foi no ano de 1973 que Edvaldo Carneiro e Silva, Grão Mestre Camisa Roxa, fez sua primeira viagem para a Europa. Morreu na noite de quinta-feira 18 de Abril de 2013, em Salvador, aos 69 anos”. Disponível em: <http://abadacapoeira.com.br/blog/index.php/2013/04/20/edvaldo-carneiro-e-silva-grao-mestre-camisa-roxa>, consultado em 15 fev. De 2017.

²⁸ A.B. Successo di Brazil Tropical: Rio da Mille e una Notte. Corriere della Sera, Milano, 8 abr. 1981, p. 17. “Uma mistura do fazer espetáculo à “maniera brasileira”, começando pelas antigas tradições ate o super-famoso Carnaval de Rio” (*trad. minha*).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Disponível em <http://www.obaobashow.com/pagine/fontana.html>, consultado em 15 fev. 2017. “A dança acrobática com que os jovens brasileiros se mostram às mulheres” (*trad. minha*).

Roberto Carlos, Jorge Ben. Em suas viagens entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, Fontana conheceu Oswaldo Sargentelli e “suas mulatas” na casa de show Oba Oba em Ipanema, e muitos artistas que trabalhavam o folclore brasileiro. A partir da união desses artistas, o espetáculo de Sargentelli foi ampliado e apresentado primeiro na Itália, em 1982. Depois entre os anos oitenta e os noventa resultou um sucesso de crítica e de bilheteria também em outros países da Europa, nos Estados Unidos, Canadá e Nova Zelândia.

TEATRO-RECENSIONI

NUOVO **Successo di «Brazil Tropical»**

Rio da mille e una notte

E' confederato «gran turismo» lo spettacolo arrivato al Nuovo direttamente dal Brasile, un luccicante e bel depliant dal vivo sulle attrattive spettacolari del «carioca». «Brazil Tropical» è il nome esotico dell'imponente compagnia di ballo organizzata e allestita da Edvaldo Carneiro e Domingos Campos (il coreografo di «Brasiliana» l'altro famoso balletto che negli anni '60 portò il ritmo sudamericano in giro per il mondo arrivato fresco fresco per presentare e rivivere il mito di un Brasile tutto colori, musica, movimento, belle donne e begli uomini dalla pelle abbronzata.

In questo «Brazil Tropical» c'è tutto un condensato, un pot-pourri del «fare spettacolo» alla maniera brasiliana, partendo dalle tradizioni antiche fino al super-famoso Carnevale di Rio. Così, in ritmo no-stop, sulla scena si alternano, in gruppo o in soliti, cantanti e ballerini a mimare, grosso modo, tutta una storia: ci sono i negrieri che incatenano i primi schiavi negri da trasferire nelle piantagioni brasiliane, oppure i pescatori che prima di scendere in mare ritualizzano una scena in onore della divinità cui affidare la propria vita, c'è la movimentata ~~illegibile~~ danza acrobatica con cui i giovani brasiliani si fanno belli davanti alle loro ragazze, c'è un dolce ballo indigeno con cui i negri eleggono il loro capo, e ancora canti e musiche sudamericane fino ad arrivare al mega-scenario, con costumi maestosi, del Carnevale di Rio, in cui i ballerini invitano il pubblico a prendere parte all'atmosfera di allegria e a danzare con loro la samba.

E' insomma un grande show di colori e movimen-

to: magnifici costumi cambiati in continuazione, eccellente preparazione fisico-attletica dei ballerini, atmosfera ad effetto ben calibrata con tutti gli ingredienti per «mettere in movimento» anche il pubblico. Uno spettacolo di vitale valore, anche se samba e colori ci sono per una sgarbiante esibizione da palcoscenico e il Brasile è in formato cartolina.

A. B.



LITTA **Così cantavano le «divine»**

Pubblico non fottissimo, ma attento ed entusiasta, al teatro Litta per la prima di «Ugola d'oro», lo spettacolo curato da Benedetto Margiotta (costumi di Federico Wirne, al piano il maestro Riccardo Filippini, tenore Andrea Mognoli, che ha come vedette Michael Aspinalli, Da Schubert a Rossini, da Puccini a Ponchielli, da Verdi a Wagner, questo eclettico artista inglese, italiano d'adozione, ha presentato con raffinata comicità una galleria delle pose e dei capricci delle «divine» del mondo della lirica. Già, perché Aspinalli canta con voce da soprano e si presenta in scena in abiti femminili. «Avevo undici anni quando i miei genitori mi hanno portato per la prima volta a teatro per vedere un'opera lirica», ricorda Aspinalli. «Sono rimasto colpito dai risvolti ironici, dall'involontaria comicità di tenori e soprani. E' nata così la mia insolita e forse a

volte un po' irriverente passione per la lirica». Dopo aver studiato canto, come tenore, Aspinalli ha modificato la sua voce trasformandosi in un irresistibile soprano. In Italia è venuto per presentarsi nel canto, e nel '70 ha debuttato con Paolo Poli ne «La vitpa Teresa».

Il pubblico, come abbiamo detto, ha accolto con molto calore l'esibizione pirotecnica di Michael Aspinalli in «Ugola d'oro». All'uscita un paio di mature dame, vuoi distratte, vuoi deboli d'udito, commentavano con candore lo spettacolo: «Non male quel soprano, anche se a volte l'intonazione non è proprio perfetta...». Non s'erano rese conto che quel soprano sia pure in splendidi abiti femminili era un uomo. Magia del teatro.

Lucia Russo

Artigo 15: Corriere della Sera, 8 abr. 1981, p. 17.

Em 1982, Oba Oba foi apresentado como um espetáculo de dança e música folclórica que apostava no sensualismo das dançarinas de samba e com uma orquestra composta por 13 instrumentistas e 10 dançarinos *ritmatori*, que fazem ritmos. “Una sintesi di tutte le esperienze musicali e della storia del Brasile, dal nord al sud, che comprende tra l’altro le danze Maculelê, Macumba, Capoeira, Samba di roda, Xaxado, Grande Carnaval³¹”. Os jornais italianos retrataram o sucesso das réplicas do espetáculo Oba Oba, calorosamente aplaudido ao longo dos anos. Um show de luzes, cores, música e dança que ofereceu, afirma um artrigo de 1984, um retrato folclórico do Brasil e, adiciono eu, estereotipado e exótico. No palco, também se assistia a interpretação “dei negri imprigionati che prendono coscienza della propria condizione e lottano contro i padroni bianchi avendo come arma mani e piedi (Capoeira, diventata poi una danza)³²”.

³¹ “SAMBA” Dal Brasile con mulatte mozzafiato. Corriere della Sera, Roma, 14 mar. 1982, p. 23. “Una síntese de todas as experiências musicais e da história do Brasil, do norte ao sul, que comprende entre outras as danças maculelê, macumba, capoeira, samba de roda, xaxado, Carnaval grande” (trad. minha).

³² STORIA, folclore, canzoni, mulatte. Corriere della Sera, Roma, 14 out. 1984, p. 25.

Junto a espetáculos como *Oba Oba*, se difundiu no mundo uma imagem espectacularizada da capoeira, assim como de outras artes e religiões populares brasileiras. “Così, tra samba e bossa nova, “maculele” e “capoeira”, ecco dipanarsi una Brasil-sory fatta di ricordi della lotta di liberazione degli schiavi e di riti magici voodoo³³”.

Cabe lembrar que em 1985, no Brasil, Sargentelli foi acusado de racismo pela Comissão de Valorização e Integração Política do Negro do Rio Grande do Sul. “Ele foi apontado como explorador da “mulher negra”, mas deu a volta por cima³⁴”. Ao passo que assistir as “sensuais mulatas”, na Itália, se tornou “politicamente incorreto”, ou menos atrativo, os dançarinos de capoeira começaram a tomar mais espaço e atenção no palco. A exibição de: “ballerini-acrobati di una danza nata da un’antica arte marziale inventata dagli schiavi inermi per difendersi dalle violenze dei bianchi³⁵” é apontada como um dos momentos centrais do show. “Alti, belli, aitanti, muscolosi al punto giusto, sono loro che hanno preso il potere nel nuovo “Oba Oba”, il celebre spettacolo brasiliano³⁶”.

Em 1993, depois de seis anos de sucesso em Broadway e pelos Estados Unidos, o espetáculo *Oba Oba* volta à Itália renovado. Na estreia, o empresário Fontana declara que nos anos oitenta *Oba Oba* era somente sinônimo de “belle ragazze, sinuose mulatte capaci di far sognare l’aria di Bahia anche nello smog di Milano”. Na nova edição, as 14 meninas continuam se apresentando mas, continua Fontana: “stavolta, al loro fianco, ci sono una ventina di giovinotti in grado di tener loro testa sia per prestanza fisica sia per abilità nella danza e nelle acrobazie³⁷”. O artigo, que segue, descreve com entusiasmo o contexto em que esse tipo de show era apresentado:

Il patrimonio musical-antropologico di Rio di Janeiro e Bahia colpisce al cuore e al sesso lo spettator borghese: Franco Fontana l’ha intuito fin dall’84, quando per la prima volta ha allestito *Oba Oba*, ricco, sensuale, acrobatico musical “do Brasil” che, dopo 6 anni di recite in USA con due milioni di spettatori, è tornato a Milano. Sono 60 artisti entusiasti, con una ventina di plastiche bellezze d’ambo i sessi: terga apollinee, coscie lunghe sorrisi cinemascopi. Otto ragazze da vacanza premio (altezza media 1,80, misure prescritte 90-60-90), in samba e bossa nova no stop, spesso elegantemente ignude, fanno sospirare attempati machi in platea (ci sono

³³ MANIN Giuseppina. Profumo di Brasile, arrivano gli *Oba Oba*. Il gruppo sudamericano al Carcano dopo 8 anni di assenza dall’Italia. Corriere della Sera Milano, 20 dez. 1993, p. 46.

³⁴ SAIBA quem foi o “mulatologo” Oswaldo Sargentelli. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>, consultado em 15 fev. 2017.

³⁵ MANIN, 1993, p. 46. “Dançarinos acrobatas de uma dança nasceu a partir de uma antiga arte marcial inventada por escravos para se defender da violência branca” (*trad. minha*).

³⁶ *Ibidem*. “Altos, bonitos, fortes, musculosos à perfeição, são eles que tomaram o poder no novo “Oba Oba”, o célebre show brasileiro” (*trad. minha*).

³⁷ *Ibidem*. “desta vez, do lado deles, há cerca de vinte jovens capazes de lidar com eles, seja pelos atributos físicos, seja pelas habilidades em dança e nas acrobacias” (*trad. minha*).

ancora i “cummenda”?) e, quando si vestono, é un pot pourri di lamé, paillettes, piume, sottane e camiciette annodate alla Ruby fiore selvaggio. E poi otto atletici ragazzi snodabili, i più applauditi, si esibiscono in arti marziali e danze acrobatiche primordiali (il pazzesco “capoeira”) sfidando la forza di gravità e roteando il corpo intorno alla testa, come nessuna palestra insegna³⁸.



Artigo 16: Corriere della Sera, Vivimilano: Milano, 15 dic. 1993.

Depois do sucesso do novo espetáculo, *Oba Oba* continua suas apresentações com foco sempre maior na capoeira: “l’arte marziale che proviene dalla cultura nera degli schiavi dell’Angola³⁹”.

Oba Oba non è più, com’era un tempo, lo spettacolo audace per commendatori soli, ammesso che esista ancora la categoria. Anche perché l’offerta erotica in scena è raddoppiata: accanto alle statuarie “brasileire” vestite e svestite in modo sgargiante, ci sono anche i glutei nervosi dei ragazzi, gli incredibili acrobati della capoeira, che è un’arte marziale, una ginnastica e forse anche una filosofia di vita. [...] Provvisto di talenti eccezionali (si dimagrisce soltanto a guardarli i ragazzi che fanno la capoeira, piroettando all’infinito e scegliendo come baricentro ogni parte del corpo quasi semovente) e di una band di 10 elementi che insegue lo spettacolo dai lati del proscenio, “Oba Oba” è una rivista kolossal, dai colori intensi e a denominazione d’origine, che promuove lo stereotipo tutto ritmo e sesso del Brasile...⁴⁰

³⁸ MAGICA samba che fai ancora sognare il cummenda. Ritmo, danze, macumba, acrobazie coreografiche e bellezze dal Brasile: la ricetta “Oba Oba” funziona sempre. Corriere della Sera, Milano, 23 dez. 1993, p. 31. “O patrimônio musical-antropológico de Rio de Janeiro e da Bahia atinge ao coração e ao sexo do espectador burguês: Franco Fontana tem percebido isso desde 1984, quando, pela primeira vez fez a montagem de Oba Oba, rico, sensual, acrobático musical do Brasil que, após 6 anos de performances nos EUA com dois milhões de espectadores, está de volta em Milão. Conta com 60 artistas entusiastas, com umas vinte plásticas belezas de ambos os sexos: costas apolíneas, coxas longas, sorrisos cinematográfico. Oito meninas tipo prêmio de férias (altura média 1,80, medidas prescritas 90-60-90), em samba e bossa nova sem parar, muitas vezes elegantemente nuas, fazem suspirar os machos de idade na platéia (ainda existem os “cummenda” [liter. comendador, usado com ironia]?) e, quando se desnudam, é um pot pourri de lamé [tecido dourado], paillettes, penas, camisolas e blusas atadas no estilo Ruby flor selvagem [filme dirigido por King Vidor 1952]. E, depois, oito atléticos rapazes das articulações flexíveis, os mais aplaudidos, se exibem em artes marciais e danças acrobáticas primordiais (a incrível “capoeira”) desafiando a força da gravidade e rolando o corpo ao redor da cabeça, como não há academia ensina” (trad. minha).

³⁹ CRIPPA Valeria. Suoni e colori esotici sul palcoscenico del Lirico dopo Natale. “Oba Oba” ed è festa: arriva lo spettacolo con le belle ragazze brasiliane. Corriere della Sera, Milano, 21 dic. 1995, p. 51. “A arte marcial que provém da cultura negra dos escravos de Angola” (trad. minha).

⁴⁰ PORRO Maurizio. Oba Oba, il Brasile Sognato. Corriere della Sera, Milano, 30 dic. 1995, p. 39. “Oba Oba não é mais, como era uma vez, o audaz show somente para os comendadores, sempre que ainda

Sugerindo outra leitura para o samba, a capoeira e as artes do povo, Paulinho da Viola, entrevistado em 1984 pelo jornal *La Repubblica*, deixa seu depoimento aos italianos. Ele, avisa, apesar de ser considerado um sambista atrelado ao elemento originário do samba, que não gosta de falar em samba autêntico, nem de definições que limitam o samba a uma visão demasiadamente personalizada. De qualquer maneira, afirma Paulinho da Viola “in tutte le sue forme il samba è sempre stato legato al popolo, anche se a fasi alterne. Più che "autentico" si può dire "vero". Il samba puro non esiste [...]”⁴¹. Cada região do Brasil, continua explicando o compositor, tem sua forma de samba, a mais conhecida é a do Rio de Janeiro “che grazie al popolo appunto ha subito una serie di influenze seguendo una sua dinamica. [...] in Brasile tutto si mescola, si assimila. E' una sorta di antropofagismo che in qualche modo spiega la diversità e la complessità della musica brasiliana”⁴². A entrevista continua e o jornalista pergunta se o samba, mais que um ritmo definido, ou um gênero codificado, é uma filosofia de vida, uma maneira de ser? Sim, responde Paulinho da Viola:

Tutta l'arte popolare è in ultima analisi un modo di essere, dunque anche il samba. Il samba ha tante forme, e a volte si dà questa definizione per musiche antiche che sono di provenienza baiana ed hanno a che fare con la capoeira, come la "chula raiada". In realtà i negri non hanno mai avuto il riconoscimento della loro importanza nella cultura brasiliana. Non è possibile, infatti valutare l'importanza della cultura musicale dei negri in Brasile senza considerare l'elemento religioso (il candomblé) che è una cosa estremamente complessa.⁴³

Música e dança foram, sem dúvida, alicerces para que a capoeira começasse a ser conhecida na Itália, ainda sem estar propriamente ligada ao ritual da *roda*, mas recontextualizada como uma linguagem corporal artística que podia ser fundida com

exista essa categoria. Também porque a oferta erótica em cena foi dobrada: ao lado das estatuárias "brasileiras" vestidas e despidas de uma forma extravagante, se apresentam também as nádegas nervosas dos meninos, os incríveis acróbatas da capoeira, que é uma arte marcial, uma ginástica e talvez também uma filosofia de vida. [...] Com talentos excepcionais (se perde peso apenas para olhar os caras que fazem a capoeira, com piruetas sem parar e escolhendo como centro de gravidade quase todas as partes do corpo quase em auto-propulsão) e de uma banda de 10 elementos que persegue o show dos lados do proscênio, "Oba Oba" é uma revista kolossal, das cores intensas e denominação de origem, que promove o estereótipo todo o ritmo e sexo do Brasil..." (trad.minha).

⁴¹ SCARNECCHIA Paolo. Grande cosa il samba arte vera e popolare. *La Repubblica*, 17 jul. 1984, disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/07/17/grande-cosa-il-samba-arte-vera-popolare.html>, consultado em 21 jan. 2017. “Em todas as suas formas o samba sempre foi ligado ao povo, embora em fases alternadas. Mais do que "autêntico" se pode dizer "verdadeiro". O samba puro não existe..." (trad.minha).

⁴² *Ibidem*. “que graças ao povo, esatamente, sofreu uma série de influências seguindo uma sua própria dinâmica [...] no Brasil tudo se mistura, se assimila. É uma especie de antropofagismo que em alguma maneira explica a diversidade e complexidade da música brasileira” (trad.minha).

⁴³ *Ibidem*. “Toda a arte popular é em última análise, um modo de ser e, portanto, também o samba. O samba tem muitas formas, e às vezes se dá esta definição para as músicas antigas, que são de proveniência baiana e têm a ver com a capoeira, como a "chula raiada". Na verdade, os negros nunca tiveram o reconhecimento da sua importância na cultura brasileira. Não é possível avaliar a importância da cultura musical dos negros no Brasil, sem considerar o elemento religioso (o candomblé), que é uma questão muito complexa” (trad.minha).

outras técnicas e linguagens, uma inspiração para a renovação e para a criação de músicos e coreógrafos. Segundo escreve Taylor em sua pesquisa sobre capoeira:

Contemporary dancers have mined capoeira for new ideas and movements. Capoeira features on the résumés of an increasing number of performers today. Successful shows throughout the 1990s (and today) have used capoeiristas to enhance their choreography.

Archaos, Stomp, and Circ do Soleil have all featured capoeira in their time. Dancers and choreographers such as Michael Joseph, Doug Elkins, Laurie Booth, and Russel Maliphant have all been associated with capoeira. The Union Dance Company and Passo Co have used capoeira extensively. Many capoeira mestres, both in the USA and Europe, got their first opportunity to travel with African Brazilian dance and folkloric shows.⁴⁴ (TAYLOR, 2007, p. 176)



Articolo 17: Corriere della Sera: Roma, 30 nov. 1992, p. 40.

A inglesa Laurie Booth é uma das coreógrafas que se interessou também pelo trabalho de criação com a capoeira, propondo sua própria técnica juntando também *contact improvisation*⁴⁵ e movimentos aeróbicos. Segundo Booth (em BREMSER, 1999, p. 29):

The Capoeirista is one who feels comfortable in unstable, chaotic and unusual situations. Even upside down, the Capoeirista is in a good position for fighting. To be balanced when off-balance, to be moving with subtlety and cunning, to be free

⁴⁴ “Os dançarinos contemporâneos minaram a capoeira com novas ideias e movimentos. A capoeira é apresentada nos currículos de um número crescente de artistas atuais. Espetáculos bem sucedidos ao longo da década de 1990 (e hoje) têm usado capoeiristas para melhorar a sua coreografia. Archaos, Stomp e Circ do Soleil têm todos apresentado a capoeira em seu momento. Dançarinos e coreógrafos como Michael Joseph, Doug Elkins, Laurie Booth e Russel Maliphant foram todos associados à capoeira. A Union Dance Company e a Passo Co usaram a capoeira extensivamente. Muitos mestres de capoeira, tanto nos EUA como na Europa, tiveram sua primeira oportunidade de trabalhar com shows de dança africana e folclórica africana” (*trad.minha*).

⁴⁵ *Contact improvisation* ou Improvisação Contato é uma técnica de dança em que os pontos de contato físico entre os participantes fornecem o ponto de partida para a exploração através da improvisação dos movimentos. A Improvisação Contato é uma técnica de dança, um sistema de movimentos, iniciado em 1972 pelo coreógrafo americano Steve Paxton. A dança improvisada baseia-se na comunicação entre dois corpos móveis que estão em contato físico e sua relação combinada com as leis físicas que governam seu movimento - gravidade, momentum, inércia. O corpo, para se abrir a essas sensações, aprende a liberar o excesso de tensão muscular e abandonar uma certa qualidade de obstinação para experimentar o fluxo natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, estar de cabeça para baixo, seguir um ponto físico de contato, apoiar e dar peso a um parceiro”. Disponível em <<https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/>> consultado em 20 jan. 2017.

and unpredictable and finally to handle to flow of circumstances with style and magic. That is Capoeira⁴⁶.

Em 1987, em ocasião de um Festival de dança na cidade de Rovereto, Booth, apresenta seu espetáculo. Lê-se no severo artigo de Ugo Volli:

Alla stessa categoria della danza ironica appartiene anche l'inglese Laurie Both (*sic.*) con Mercurial States, ispirato alla tecnica marziale brasiliana della capoeira, ma intrecciato anche con una specie di storia di Dracula e arricchito da vari gadget, come scarpe con le molle e manichini di suore. Il risultato è simpatico, ma nulla più. Perché anche per ridere ci vuole un oggetto forte, che faccia resistenza e valga la pena di aggredire. Se non vi è questo punto forte, trovato solo da Prejlocaj, il divertimento per il gioco si stempera nella noia, via via che la composizione si precisa e si ripete. Ma è la noia della ripetizione, l'accademismo della demenza proprio il nemico che la *nouvelle danse* deve temere di più⁴⁷.

Outra coreógrafa que divulgou a dança *contact improvisation* como uma mistura entre artes orientais, como o *tai-chi*, a capoeira, o atletismo e a dança contemporânea é Ariella Vidach originária da Istria, com longo trabalho e escolas desenvolvidas na Itália⁴⁸. A influência na Europa desses tipos de trabalhos, que propuseram novas coreografias e técnicas de dança criadas a partir da mistura entre movimentos de *contact improvisation*, dança contemporânea e capoeira, foi tão forte que, nos primeiros anos de 2000, era comum entre estudantes e amantes da dança, que conheci entre a Itália e a Espanha, experimentar essas novas propostas.

O caminho da dança contemporânea levou a capoeira não somente aos Estados Unidos e à Europa, mas a correr mundo afora. Conversando sobre a globalização da capoeira com Kenji Shibata, mestre do GCAP, que há 15 anos coordena o núcleo do Japão, ele me apresentou sua experiência. Segundo o mestre, a capoeira chegou ao Japão com diferentes nomes e por diversos caminhos, bem mais tarde com relação aos Estados Unidos e a Europa, já no final de 1999. Ele morava no interior do Japão e era dançarino de *hip-hop*, lembra que este movimento foi muito importante para a chegada da capoeira no Japão. Durante a entrevista, Kenji lembrou de um grande festival de *hip-*

⁴⁶ “O Capoeirista é aquele que se sente confortável em situações instáveis, caóticas e inusitadas. Mesmo de cabeça para baixo, o Capoeirista está em uma boa posição para a luta. Ser equilibrado quando fora de equilíbrio, estar movendo-se com sutileza e astúcia, ser livre e imprevisível e finalmente manejar o fluxo das circunstâncias com estilo e magia. Isso é Capoeira” (*trad.minha*).

⁴⁷ VOLLI Ugo. E dalla Nouvelle Danse tanti uomini di marmo. La Repubblica, 11 set. 1987, disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/09/11/dalla-nouvelle-danse-tanti-uomini-di.html>, consultado em 20 jan. 2017. “A mesma categoria de dança irônica também incluiu a inglesa Laurie Both (*sic.*) com Mercurial states, inspirado pela técnica marcial brasileira da capoeira, mas também entrelaçada com uma espécie de história de Drácula e enriquecido com vários dispositivos, tais como com sapatos de molas e manequins de freiras. O resultado é bom, mas nada mais. Porque mesmo pra rir é preciso um objeto forte, que resista e valha a pena atacar. Se não houver este ponto forte, encontrado somente Prejlocaj, o divertimento para o jogo se dissolve em tédio, gradualmente que a composição se acura e repete. Mas é o tédio da repetição, do academicismo da demência, o inimigo que a *nouvelle danse* deve temer mais” (*trad.minha*).

⁴⁸ V. CR. E la danza diventa un'arte marziale. Corriere della Sera, Milano, 22 nov. 1997, p. 53.

hop e *brake dance*, na cidade de Tóquio, em que o grupo de dança Capoeira Brasil propôs um show com movimentos de capoeira. Vários dançarinos que participavam desse grupo tinham visitado o Brasil e os Estados Unidos. Aos pouco, capoeira se tornou moda, e a curiosidade de algumas pessoas contribuiu para de fato se conhecer a capoeira, sua história e filosofia além de seus movimentos, surgindo os primeiros grupos de regional, contemporânea e angola.

Lá no Japão está muito na moda a dança de *hip-hop*, dança *street*. Acho que 25 anos atrás, todo mundo gostava só de movimentos de capoeira, ninguém sabia o nome desses movimentos. Algum dançarino de *hip-hop*, misturou os movimento de capoeira e *break dance*, todo mundo tomou um *shock* e começou a pesquisar. "Como é este movimento?" - "Se chama capoeira". "Capoeira? Capoeira é o que?" Naquela época ninguém sabia de cultura do Brasil no Japão, aí pesquisou "Capoeira, capoeira é o que?" "Arte marcial do Brasil, dança do Brasil, não sei...". Depois alguém foi aos Estados Unidos, onde já tinha grupos de capoeira regional, capoeira angola, contemporânea. Algum japonês, passou, levou e criou *show* só de movimento de capoeira. Este grupo de chama "Capoeira Japão". Fez um *show* em uma convention de dança *hip-hop* em que participaram 1500 pessoas [...] aí passou esse grupo com movimentos de capoeira, ninguém tinha visto antes, imocizou a paixão e começou a moda no Japão⁴⁹.

Ele viu este show durante uma turnê do grupo no interior do Japão, na cidade onde vivia, durante uma apresentação na rua. Logo se apaixonou por aquilo que tinha visto, "tomei um *shock*", disse ele, mas não havia aulas em sua cidade e decidiu se mudar para a capital Tóquio para poder participar das aulas com um dançarino que tinha aprendido algo de capoeira em uma viagem ao Brasil, onde visitou o GCAP e nos Estados Unidos.

A passagem para o Brasil era muito cara, acho que naquela época valia 2500 dólares. Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei. Depois eu fui viajar. Passei primeiro um mês em Nova York, na academia de mestre João Grande. Tomei *shock* também porque todo mundo conseguia cantar, todo mundo conseguia tocar, todo mundo sabia muitas coisas, [...] Foi uma experiência muito boa para mim.⁵⁰

Os festivais de música foram outro contexto em que a capoeira se difundiu oficialmente, ligada a grupos de *folk*, *world music* ou música étnica⁵¹. As notícias de jornal dos anos noventa apresentam a capoeira e divulgam cursos realizados durante estes festivais. Apesar de serem poucas as informações escritas, esses artigos nos falam mais um pouco do contexto em que a capoeira foi apresentada aos italianos nestes anos, quando começa a se mostrar com suas características próprias e ligada a uma dimensão

⁴⁹ Entrevista mestre Kenji, Kenji Shibata, 5 jan. 2017 - Salvador, Bahia.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Esses termos são contraditórios, não cabe agora fazer uma reflexão sobre como surgiram e o que eles representam, ao me referir a eles entendo, aquele segmento musical e discográfico que inclui registro da música tradicional, fusões desse repertório com outros generos ocidentais como o pop, o rock, a música classica e eletrônica. Bem como misturas de ritmos, música e instrumentos de diversas partes do mundo. No Brasil Pinto (2008, p. 11) aponta para a relação entre *world music* e música popular.

sócio-política e ritual, mesmo que de uma maneira ainda bastante ingênua ou com a finalidade de atrair público a estes eventos comerciais. Vejamos, alguns exemplos:

Centinaia di giovani, appassionati e curiosi, hanno potuto parlare direttamente con i musicisti e seguire i corsi della danza brasiliana Capoeira, che in realtà era una sorta di arte marziale praticata dagli schiavi neri, mascherata da ballo perché a loro era severamente proibito venire alle mani: così, quando i gendarmi li sorpredevano a lottare, gli schiavi iniziavano a danzare.⁵²



Artigo 18: Corriere della Sera, Vivimilano: Milano, 09 abr. 1992, p. 5.

Não satisfeitos com a definição de dança ou de luta, aparecem outras tentativas de explicação como “ballo sportivo brasiliano⁵³” e aos poucos começam a surgir os primeiros artigos que falam dos instrumentos musicais da capoeira uma “danza acrobatica, al suono di berimbau, il tamburo di zucca appeso a una canna. Imita il movimento degli schiavi che, per liberarsi dalle catene, usavano un coltello detto appunto capoeira, stretto tra le dita dei piedi⁵⁴”. E da roda de capoeira “Festival dei popoli lontani al Palatrussardi Milano, dai ballerini di Luiz de Oliveira, maestro della “roda de capoeira”, piroette disegnate nell’aria al ritmo del berimbau⁵⁵”. Um artigo de

⁵² COLOSSEO Rock, c’è anche Gabriel. La Repubblica, 26 out. 1996. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/10/26/colosseo-rock-anche-gabriel.html>, consultado em 20 jan. 2017.

“Centenas de jovens, apaixonado e curioso, puderam falar diretamente com os músicos e participar a cursos de Capoeira dança brasileira, que era na verdade um tipo de arte marcial praticada por negros escravos, mascarada de dança, porque a eles era estritamente proibidos de vir a golpes: de modo que, quando os gendarmes os surpreendiam lutando, os escravos começavam a dançar” (*trad. minha*).

⁵³ SESTO Brasiliana, Corriere della Sera, Vivimilano, Tempo Libero, 30 abr. 1992, p.35 “Dança esportiva brasileira” (*trad. minha*).

⁵⁴ MARTORANA Marina. Da San Siro a Novegro, una festa tira l’atra. L’estate diventa più esotica con ritmi e ricette tropicali. Corriere della Sera, Milano, 9 jul.1994, p. 51. “dança acrobática, ao som do berimbau, o tambor de cabaça pendurado a uma haste. Imita o movimento de escravos, que para se libertar das cadeias, usavam uma faca chamada precisamente capoeira, segura entre os dedos dos pés” (*trad. minha*).

⁵⁵ G. T. Stanieri di Milano in Festa. Corriere della Sera, Milano, 29 abr.1994, p. 49. “Festival dos povos distantes ao Palatrussardi de Milão, “os dançarinos de Luiz de Oliveira, mestre da “roda de capoeira”, piroetas projetadas no ar ao ritmo do berimbau” (*trad. minha*).

1997 relata que nestes anos, na Itália, também se começou a diferenciar diversos estilos de capoeira: regional e angola.

Un appuntamento da non mancare. Gli amanti del genere possono partecipare domani a una serata tutta 'afro' per ricordare una data che ha segnato una svolta nella storia del Brasile: 13 maggio 1888, la principessa Isabella firma la 'lei aurea', la legge che abolisce la schiavitù nel paese sudamericano. Domani dunque, al centro culturale 'Il Cantiere' di Trastevere (via Gustavo Modena 92, accanto a piazza Sonnino) vanno in scena le danze e i suoni della tradizione afro-brasiliana. Si comincia nel pomeriggio alle 15,30 con gli stage, per chi vuole imparare i rudimenti di capoeira Angola e Regional (la capoeira è un'arte marziale danzata che gli schiavi praticavano per difendersi), maculelê (una danza che facevano gli schiavi nelle piantagioni di canna usando bastoni o sciabole), danza afro e samba, con i maestri Sidney, Zito da Bahia, Bocanua e Dimas Camargo, Kelba e Edna. La serata prosegue alle 21 con la proiezione del film 'Chico Rey' di Walter Lima Junior (con musiche del percussionista Nana Vasconcelos). E dalle 23, il clou dello spettacolo con percussioni dal vivo, esibizione di capoeira, maculelê e danza dos Orixás. Da mezzanotte in poi, tanta musica afro e samba per ballare, il tutto condito con l'immane caipirinha, con salgadinhos e birra brasiliana⁵⁶.

Em 1998, mestre João Grande, que naquela época já morava nos Estados Unidos, foi convidado pela primeira vez para ir à Itália, na cidade de Gênova, para apresentar-se no Teatro Modena, por ocasião do festival chamado Cantar Da Costa: “uma apresentação "dialética" de uma cultura ampla e complexa como aquela brasileira, em geral conhecida em suas formas mais banalizadas”, escreve Antônio Vivaldi autor do artigo.

Non é mai morta ed é anzi in costante crescita (secondo un misterioso percorso sotterraneo che l'ha portata in tutto il mondo) la tradizione della capoeira. Nata come forma espressiva ma anche di difesa degli schiavi arrivati in Brasile dall' Africa, la capoeira é qualcosa a metà fra la danza e un' arte marziale. Ne esistono diverse scuole, a volte molto lontane fra loro concettualmente ma tutte legate alle radici africane. Il maestro di "capoeira Angola" João Grande, che sarà al Modena il 6 dicembre, la interpreta come "un gioco di astuzia ma non di violenza", ma vero e proprio "dialogo dei movimenti".⁵⁷

⁵⁶UNA NOTTE di ritmi brasiliani. La Repubblica, 12 mai. 1997. Disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/05/12/una-notte-di-ritmi-brasiliani.html>, consultado em 20 jan. 2017. “Um evento a não perder. Os fãs do gênero podem participar amanhã em uma noite toda 'Afro' para lembrar uma data que marcou uma virada na história do Brasil: 13 de maio de 1888, a princesa Isabella assinou a 'lei aurea', a lei que abole a escravidão no país sul-americano. Amanhã, então, no centro cultural 'Il Cantiere' di Trastevere (Via Gustavo Modena 92, próximo da Piazza Sonnino) são encenadas as danças e os sons da tradição afro-brasileira. Ela começa na parte da tarde às 15h30 com o estágio para aqueles que querem aprender os rudimentos da capoeira Angola e Regional (Capoeira é uma arte marcial que os escravos praticavam para se defender), Maculelê (uma dança que faziam os escravos nas plantações cana-de-usando paus ou espadas), dança afro e samba, com os mestres Sidney, Zito da Bahia, Bocanua e Dimas Camargo, Kelba e Edna. A noite continua a 21 com a exibição do filme 'Chico Rey' por Walter Lima Junior (com as músicas do percussionista Nana Vasconcelos). E das 23 horas, o destaque do show com percussões ao vivo, exibição de capoeira, maculelê e dança dos Orixás. A partir da meia-noite em diante, muita música afro e samba pra dançar, tudo temperado com a inesquecível caipirinha, com salgadinhos e cerveja brasileira” (*trad. minha*).

⁵⁷ VIVALDI Antonio. A Genova il fascino della canzone brasiliana. La Repubblica, 04 dic. 1998. Disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/12/04/genova-il-fascino-della-canzone-brasiliana.html>, consultado em 20 jan. 2017. “Nunca morreu e ao contrário está em constante crescimento (de acordo com um misterioso caminho subterrâneo que a levou em todo o mundo) a tradição da capoeira. Nascida como uma forma de expressão, mas também de defesa dos

6.2 “VIVO NO MEIO DE ESTRANGEIROS E SOU ESTRANGEIRO TAMBÉM”



Figura 66: Luiz Oliveira Martins, mestre Baixinho.
Fonte: academiacapoeira.altervista.org

A história, de Luiz de Oliveira Martins, conhecido como mestre Baixinho, com o qual vi e treinei pela primeira vez a capoeira em Milão, mostra um pouco da experiência que ele teve enquanto músico e capoeirista na Itália. Ele nasceu na Paraíba, em Remígio, com dez anos se transferiu com sua família para Guarujá, no Estado de São Paulo. Com quinze anos começou a praticar capoeira, primeiro com mestre Sombra, em Santos, depois com mestre Brasília, em São Paulo, com o qual se torna instrutor pela Federação Paulista de Capoeira em 1982. Começou a ensinar capoeira, especialmente com crianças, e a tocar samba, reco-reco, pandeiro, surdo e agogô, se apresentando em espetáculos folclóricos com maculelê, puxada de rede. Em 1985, entrou na companhia *Oba Oba* e iniciou sua turnê na Europa⁵⁸.

Depois de dois anos se exibindo em diversos países, Itália, França, Alemanha, Suíça, Israel, entre outros, com a companhia *Oba Oba*, decidiu seguir seu rumo sozinho. Baixinho, mora há mais de 30 anos em Milão; sua fala expressa um pouco sua condição de imigrante, não somente nas histórias que conta, mas também na maneira de se expressar. Começamos a entrevista em português, mas ele preferiu passar para o italiano, até que as duas línguas foram se fundindo e entrelaçando as memórias⁵⁹. Entrevistado, lembrou um pouco daquela época:

Conheci muitos países, conheci o que tinha que conhecer, no final fiquei aqui, porque eu ia pra Israel, porque eu tinha gostado de Israel, mas eu perdi meu

escravos que chegaram ao Brasil a partir da África, a capoeira está em algum lugar entre a dança e a arte marcial. Existem diferentes escolas, às vezes muito distantes conceitualmente, mas todas ligadas às raízes africanas. O mestre de "capoeira Angola" Joao Grande, que vai estar em Modena em 6 de dezembro, a interpreta como "um jogo de inteligência, mas não da violência", mas verdadeiro e próprio "diálogo de movimentos" (*trad. minha*).

⁵⁸ Disponível em <http://capoeiramilano.com/maestre-baixinho/>, consultado em 14 fev. 2017.

⁵⁹ Decidi deixar a transcrição da entrevista o mais fiel com o original, para sublinhar essa dimensão de vida entre dois países, uma maneira de se expressar representativa da construção de novos caminhos.

passaporte e fiquei aqui. Quando eu fiquei aqui o dinheiro que eu tinha era aquele que tinha e foi passar as dificuldade de deve passar *se tu no hai uma estrutura básica. Se il tuo basico sei tu, la tua bocca e i tuoi piedi, la sturttura basica vuol dire la capacità economica*, precisa ter, *tu dormi in strada*, na rua, na banquinha. Fiz o que fiz eu não me vergonho disso. É a minha história que foi assim. A minha história foi dormir por sei meses na banquinha, sempre fazendo a minha história, procurando a minha história, porque eu tinha deixado uma história para mim fazer a minha, a outra que eu fazia é a que eu gosto, a parte dos shows, a parte que eu gosto muito, que é a parte que não vou abandonar (OLIVEIRA, 2016).

Chegou na Itália em 1985, alguns anos depois se dedicou a ensinar capoeira aos italianos. Naquela época, capoeira, diz ele, era mato. Foi difícil, não só pelas condições econômicas carentes, mas também porque ninguém sabia o que era capoeira e havia uma grande dificuldade para explicar sua complexidade, não só dança, ou luta, ou

**La «Capoeira»
in discoteca
a San Giuliano**

Al disco-bar «La Conga» di San Giuliano Milanese (via Marconi 17, tel. 9845.346/846) stasera alle 22 comincia una notte «Capoeira» dedicata alla caratteristica lotta-danza brasiliana. E un linguaggio espressivo del corpo: lotta, danza, musica fuse assieme in una serie di movimenti che all'origine servivano alla gente di colore, disarmata, per difendersi dagli assalti dei bianchi. La «Capoeira» è accompagnata da un commento musicale eseguito dagli stessi ballerini, con strumenti tradizionali. Si esibirà stasera un vero maestro di «Capoeira», il brasiliano Luiz Martins De Oliveira.

poesia, mas todas elas juntas. Segundo seu relato: “Então, pra mim sempre foi difícil explicar capoeira. Quando eu ia nos lugares, “*capoeira che cos'è?*” “Uma luta” depois... “sim, é uma dança”, eu digo, ela nunca vai ser uma dança, dentro da estrutura sua, como é ela, ela nunca vai ser uma dança, porque ela é uma luta”. A dança, continua Baixinho, faz parte da luta, assim, não é possível definir capoeira, somente como dança ou só como luta. Cada um, diz o mestre, tem sua maneira de interpretar a capoeira e criar seu caminho, aprofundando numa direção ou outra. “Quem tem mais aprofundamento terá um discurso mais amplo, mas a questão vai continuar a mesma. Capoeira é complexa e por isto não pode ser definida parcialmente apenas por suas características marciais ou de dança”.

Artigo 19: Corriere della Sera, 29 nov. 1992, p. 48.

Naqueles tempos, os italianos tampouco conheciam os instrumentos musicais brasileiros, segundo mestre Baixinho: “Não conheciam reco-reco, tamborim... ‘*tamburello*’... diziam, ‘não *tamburello* é outra coisa. *Tamburello* é da *tarantella*⁶⁰. Tinha essa brincadeira. *Poi*, quando saia na rua com berimbau na mão, era certo que a polícia te parava, certo”. Às vezes, Baixinho ia tocar em algum show ou ia fazer uma demonstração de capoeira, levava seus instrumentos e o berimbau. Hoje, diz ele, está na moda um *case* para guardar o instrumento, mas naquela época não existia, e ele, sem pensar nas consequências, levava o pau do berimbau na mão. Foi parado três vezes pela polícia:

⁶⁰ Tarantella é uma dança ou um conjunto de danças tradicionalmente ligadas ao ritual do tarantismo da região da Puglia na Itália (Século XVII). Hoje esse nome é adotado para diversas tipologias de danças tradicionais presentes em todo o sul da Itália.

Saindo de aqui para ir a Bologna, peguei o trem, no trem estava passando a polícia. Eu tinha ido tomar um café no vagão do trem. Quando estou voltando vejo a polícia com esse pau, berimbau, na mão e digo “*me scusi*, esse pau, instrumento é meu”. “Não essa aqui é uma arma” e digo “é meu” e a lui “Vem comigo”. Ele vem comigo, estava a cabaça, era *blu*, azul, este berimbau, o pau. Aí eu montei esse berimbau, comecei a tocar. “Você vê que é um instrumento?” “Não basta. Você sabe que isso aqui é uma arma? Tem que ter uma custódia”. Foi onde eu falei para ele: “O senhor tem uma caneta?” “Sim” “Mas pra mim é uma arma igualmente como o berimbau. O senhor está levando uma arma, sabe disso?” Falei pra ele, ai ele: “Não, não isso aqui é para escrever”. “Pra mim é uma arma também” (risos) Aí depois eles me deixaram (OLIVEIRA, 2016).

Em outra ocasião, lembra Baixinho, estava indo para um ginásio na cidade de Clusone. No caminho, da estação de ônibus para o ginásio, encontrou com a polícia:

A polícia estava voltando e me para: “*documenti*” eu não tinha documento, eu tinha meu passaporte brasileiro. “*Documenti* daqui, esse aqui não pode, não pode” Eu falava e não falava...uma palavra que eu falava...eu procurava falar um discurso com uma palavra, aquela que eu sabia, *ovviamente* que eles entendiam o que queriam entender, e eu entendia o que entendia, no final deu certo, e eles me levaram para a palestra, o nome da palestra de chamava...Tiger Club (OLIVEIRA, 2016).

Na Itália, as artes marciais influenciaram muito para a construção de uma ideia de capoeira. Em 1993, a capoeira foi apresentada, em Rimini, durante um torneio de artes marciais, *Golden Dragon*, famoso por adotar um regulamento com disciplinas diversas. Na ocasião, excluindo alguns golpes e unificando a roupagem de diversas técnicas, os monges Shaolin, os lutadores de *thai boxe*, de *karate*, do *kick boxing*, de *wu shu*, entre outros, se desafiaram. “Ci saranno inoltre gli interpreti della Capoeira, una simulazione della lotta a mani legate che si ispira all'epoca della schiavitù in Brasile”, anuncia o jornal⁶¹. Entre dança, teatro, música e luta, a capoeira foi interpretada e explicada por diferentes intérpretes.

Hoje, diz o mestre, é mais fácil, a polícia já sabe da existência da capoeira e conhece o berimbau, mas não só, as pessoas em geral conhecem mais sobre capoeira e, por isto, é mais fácil encontrar alunos. As pessoas interessadas, que já ouviram falar de capoeira e querem conhecê-la, se aproximam por si só, não é mais preciso convencê-las a experimentar. “Comecei com um [aluno], depois cinco. De cinco dez e depois passei a ter aqueles que eu tive. O tempo passou já. Mais ou menos umas duas, três mil pessoas, não digo mais, passaram aqui dentro. Passou, viu, treinou” (OLIVEIRA, 2016). Mas, diz Baixinho, ainda são poucos os que conhecem a capoeira. “Em Milão alguns conhecem a palavra capoeira mais não sabem o que é”. Nos anos de 2000, teve um

⁶¹ IL PUGILE contro il Karateka: Strana festa delle arti marziali. La Repubblica, 20 jun. 1993. Disponível em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/06/20/il-pugile-contro-il-karateka-strana-festa.html>, consultada em 20 jan. 2017. “Haverá também os intérpretes de Capoeira, uma simulação de combate com as mãos amarradas inspirada na época da escravidão no Brasil” (*trad. minha*).

boom e as academias ganharam muitos alunos. Segundo relata Baixinho, hoje a situação mudou. Muitos dos que começaram naquela época continuam e os que conhecem capoeira, em maioria, são pessoas que entraram em contato com estas pessoas.

Falando com algumas pessoas, as vezes vou fazer exibição, me chamam, na estrada ou ...em qualquer contexto eu pergunto, quantos de vocês já escutaram falar da palavra capoeira? *La minoranza*. Quem já viu capoeira? Ainda é a *minoranza*. Entendeu. Então ainda tem a capoeira quem conhece é a *minoranza* do passado. Que eles viram alguma coisa, fizemos muita coisa no passado, exibição [...] A capoeira teve seu boom, das pessoas, dos imigrantes como eu, é bom que também está contribuindo com esse crescimento da palavra capoeira, pra capoeira, eu não digo nem com a capoeira, é contribuindo com a palavra, pra conhecer. O sonho que eu tenho, que toda Milão conheça a palavra capoeira, pra conhecer a capoeira deve pelo menos vir uma vez e *sente* na pele como é. “È *stancante* não é como o yoga, não, *si suda troppo, no si movimenta troppo, non é per me...*”. Só vindo que vai saber (OLIVEIRA, 2016).



Artigo 20: Corriere della Sera, 27 out. 1997, p. 46.

Tiziana Brigatti, italiana, que faz capoeira há quinze anos, me explicou mais um pouco sobre essa dificuldade que encontra a capoeira na Itália. Segundo seu relato, a capoeira angola é aceita como um percurso, uma pesquisa que precisa ser tomada seriamente por poucas pessoas. Para isso, explica Tiziana, é necessário treinar muito, no mínimo duas ou três vezes por semana, mas todos os dias seria melhor, porque os movimentos não são simples e requerem grande esforço físico e acima de tudo constância, as pessoas, depois de um tempo, entendem que “se não treinar constantemente não vão melhorar, não vão atingir a meta que, talvez, eles tinham definido” (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*). Outro compromisso necessário é intelectual, com a música e com a história da capoeira. “Por isso, envolve as pessoas muito

interessadas. Ou seja, nem todos conseguem entrar neste mecanismo entre música, movimento e... em qualquer caso, há também o fator cultural, que também é parte importante e integra a capoeira angola” (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*).

Muitas vezes, os professores ou mestres de capoeira tentam atrair público, ou clientes, juntando à capoeira elementos de outras artes, tirando atenção do treino específico. Falando sobre esse assunto com mestre Kenji, do GCAP, me disse estar preocupado porque muitos capoeiristas hoje se interessam em fazer eventos: “não só de capoeira, mas de capoeira com dança afro, capoeira com aula de percussão, capoeira com samba, capoeira com feijoadada, capoeira com *hip-hop*, não existem eventos “puro” de capoeira”. Porque, pergunta Kenji, hoje as pessoas não gostam somente de capoeira? “Antes”, responde ele, “todo mundo gostava de só capoeira, todo mundo se apaixonava por aprender, por estudar capoeira mas agora não gosta, porque?”. Segundo ele, tem muitos professores de capoeira no Japão que estão mais concentrados em ganhar dinheiro do que treinar e estudar capoeira. Para ter mais alunos, abdicam do rigor das aulas, que torna o treino difícil e pesado para oferecer aos alunos\clientes, em suas palavras, “só alegria. Mas capoeira não é assim, capoeira tem regra, tem educação, capoeira é muito pesado, o treino é duro, o joga é duro, mas agora no Japão... só alguém faz isso, a maioria dos professores já parou, infelizmente. Quando dá aula fechada, rigorosa, pesada, aluno sai” (SHIBATA, 2017).

O relato de Franck Levital, contramestre do GCAP, apresenta outra perspectiva do se sentir “estrangeiro no meio de estrangeiros”. Ele é francês, nascido em Paris, afrodescendente, seus pais são martinicanos, e graças a capoeira conseguiu reinterpretar sua condição, sua vida. Sua história apresenta outro caminho de difusão da capoeira na Europa. Ele lembra ter conhecido a capoeira, nos anos oitenta, ligada às artes de rua, durante a sessão *off* do famoso festival da cidade de Avignon, na França. Naquela época, ele tinha cerca de 23 anos, “muito tarde”, diz Franck, com relação aos capoeiristas brasileiros que começam muito jovens, já que a capoeira faz parte da sua cultura. Ele e um grupo de amigos tinham saído de viagem de carro com destino a Espanha. Para poder bancar os custos da viagem, eles ganhavam algum dinheiro tocando de cidade em cidade, com seu grupo musical ou vendendo brinquedos e artesanato. Descendo para Espanha, passaram na cidade de Avignon onde estava acontecendo o Festival. Foi um amigo que o avisou e aconselhou a ver a capoeira, assim, sem nunca ter visto antes nada parecido, interessado pela fala do amigo, foi ver a apresentação.

Ai, fomos lá e eu vi pela primeira vez a cultura brasileira. Tinha puxada de rede, samba de roda, maculelê, um *show*. No momento da capoeira eu fiquei assim “o que é que é isso...” achei muito lindo, e como sou baterista eu sentia que faltava alguma coisa. Tocar bateria é uma atividade física mas, não uso o corpo todo como... e a capoeira tem tudo. Quando eu vi isto, eu vi pessoas usando seus corpos parecendo água. [...] Tinha música, tinha dança, tinha luta, tinha um monte de coisa e eu fiquei... “Eu quero fazer isso, quero fazer isso”. Ai, fui conhecer as pessoas que estavam se apresentando, eram o pessoal da Senzala: Marcos China, mestre Sorriso, mestre Peixinho, mestre Garrincha e outras pessoas que estavam ao redor. Eu perguntei: “Será que tem isso lá em Paris?”. Os caras falaram “Sim, tem ele, China, que está dando aula lá em Paris”. Ai eu falei “eu vou”. [...] Voltei em Paris, depois das férias e procurei este lugar em que ele estava dando aula. Comecei assim, comecei então na Senzala. No começo não entendia nada, estava atraído por muitos aspetos da capoeira, mais a história que todos estes aspetos que tinha, eu não entendia, é um pouco quando se descobre um universo que se apresenta e é tudo novo. Existem tantas coisas, mas eu sei que eu me identifiquei com essa. Sabia que essa coisa tinha a ver comigo, era tudo que precisava pra mim (LEVITAL, 2016).

O grupo Senzala nasceu no Rio de Janeiro, segundo relata Matthias Rhörig Assunção (2005, p. 169-170). Depois de ter treinado por alguns meses, na Bahia, com mestre Bimba, em 1964, o urbanista e fazendeiro Rafael Flores e seu irmão Paulo começaram a se reunir com alguns jovens para treinar o que tinham aprendido na varanda do seu apartamento, situado na cobertura do edifício onde moravam no bairro das Laranjeiras. Entre eles, o outro irmão mais novo Gilberto, Peixinho e Cláudio Danadinho. Todos os participantes do grupo, exceto dois garotos, Garrincha e Sorriso, que moravam no bairro próximo ao Morro de Santa Marta, eram brancos, de classe média, com estudos acadêmicos. “The group”, escreve Assunção (2005, p. 170), “called itself Senzala (slave hut). They did not have a specific *mestre* to teach them on a regular basis, but tried to build on what Bimba had taught the Flores brothers and to learn from each other⁶²”. Nestor Capoeira (1992, p. 92-93), que aderiu ao grupo Senzala em 1968, descreveu assim seus treinos:

The kids from Senzala—beyond Bimba’s sequence and the ‘despised waist’—introduced trainings based on the exhaustive and methodological repetition of kicks using the extended hand of their partner as a target; systematic trainings of kick-counterattack and kick-fall carried out by pairs; adapted trainings observed at Oriental martial arts schools; and instituted rather hard warm up exercises before the trainings [...As a result, they developed] an excellent physical condition; a technique of rapid attacks, precise and powerful, but without the malice of the esquiva and the rasteira, and completely alien to the philosophical foundations of the game⁶³.

Em 1967, no torneio Berimbau de Ouro, onde eram testadas as habilidades musicais e do jogo dos capoeiristas, dois membros do Senzala, apelidados de Gato e Preguiça, foram premiados com o troféu, vitória que se repetiu nos seguintes dois anos.

⁶² “O grupo chamou-se Senzala (alojamento de escravos). Eles não tinham um mestre específico para ensiná-los regularmente, mas tentavam construir acima do que Bimba havia ensinado aos irmãos Flores e aprendendo uns com os outros” (*trad. minha*).

⁶³ Nestor Capoeira, Capoeira. Os fundamentos da malícia. Rio de Janeiro: Record, 1992, pp. 92–93.

A partir desse momento, o grupo Senzala se tornou sempre mais conhecido e, segundo Assunção (2005, p. 171) se tornou um “model for many teachers and groups, who started to take over its training methods, graduation system, organization and style⁶⁴”. Ao mesmo tempo, os mestres desse grupo foram percebendo a necessidade de apreender mais da capoeira ensinada na Bahia e, em vários momentos, os membros da Senzala foram orientados a participaram de treinos em diversas academias e rodas de Salvador. Assim como, durante os anos 70, alguns alunos de mestre Bimba começaram a ser convidados para o Rio com o objetivo de visitar a roda do grupo Senzala.

Em um período muito curto, o grupo Senzala cresceu tanto que, em 1974, os professores mais experientes se dividiram e criaram novos grupos, mantendo um forte contato entre eles. Em 1987, conta Assunção (2005, p. 188), os mestres do Senzala Peixinho, Sorriso, Garrincha e Toni Vargas viajaram seis meses pela Europa, realizando eventos, cursos e o primeiro Encontro de Capoeira Europa. Mestre Sorriso fundou o Grupo Senzala em Montpellier, na França, e desde 1989 mestre Gato criou o grupo Senzala em Newcastle and Harlow, na Inglaterra.

Franck Levital conheceu o grupo Senzala nesta época inicial. Mas, quando começou a treinar, explicou, não estava muito envolvido, sua profissão de músico tomava a maior parte de seu tempo. Foi quando chegou da França um mestre de seu grupo e começou a corrigir tudo de seus movimentos.

Tudo que eu fazia ele dizia, “não está errado”, eu fazia outro movimento e: “não está errado”. Tinha que escolher, ou eu continuava e aprendia mesmo ou eu parava. Só que falei: “não eu quero, quero aprender”. Aí eu fui ao Brasil, foi minha primeira viagem. Preparei o dinheiro e fui para o Brasil descobri a capoeira, uma parte... Quando eu falo, descobri a capoeira, eu descobri o povo brasileiro e que a capoeira está inserida no povo (LEVITAL, 2016).

Viajar para o Brasil tem sido uma etapa fundamental para quase todos os capoeiristas que entrevistei. Em sua primeira viagem, conheceu diversos estados: Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia: “sem conhecer capoeira angola, porque como eu fazia capoeira na Senzala, diziam que quando você faz a capoeira, você faz as duas, capoeira regional e angola. Regional em pé e angola no chão e lento. Então eu pra mim fazia os dois” (LEVITAL, 2016). De volta a França, Franck continuou a treinar, mas, conforme o tempo passava e ele ia apreendendo mais, começou a não se identificar com os aspetos marciais que a capoeira do grupo Senzala passava, e que cada vez mais lhe eram exigidos. “Tinha que brigar quase com as pessoas”, explicou Franck (2016), “lutar, era

⁶⁴ “Modelo para muitos professores e grupos que começaram a assumir seus próprios métodos de treinos, seus sistemas de graduação, organização e estilo” (*trad. minha*).

um confronto, sempre um confronto, tinha essa coisa de “cuidado, eu vou pegar”. Aí eu disse ‘não... não vou continuar não.’ Eu vi coisas que não vou nem contar...”.

Decidido a deixar capoeira, Franck conheceu a capoeira angola em um encontro com Sapo, pernambucano, que havia conhecido a capoeira em Salvador. Segundo o relato de Franck, foi ele que lhe falou sobre a diferença entre capoeira angola que ele fazia, uma regional adaptada, e a capoeira angola que havia no Forte do Santo Antônio em Salvador, que envolvia uma história de resistência e fundamentos a ela atrelados.

Até lá, eu não tinha realmente ideia do que era a capoeira. Eu tinha visto uma parte e no final essa parte marcial que ficou muito pela frente que fez com que eu fosse parar. Depois eu fui na Bahia, viajei, fiquei seis meses, treinei com mestre João Pequeno no começo e depois eu não aguentava porque naquela época no Forte do Santo Antônio, mestre João Pequeno estava lá em baixo e mestre Moraes, o GCAP, estava lá em cima. Ai o que é que acontecia, eu ia treinar de manhã de tarde e de noite, só que de manhã tinha aula com as crianças da comunidade no GCAP, e os meninos tocavam berimbau, a bateria...eu estava ouvindo essa música e ficava... [...] Eu treinei, treinei e treinei no João Pequeno mas em um momento eu falei “eu quero ir lá...eu quero treinar lá”. Ai eu perguntei ao mestre João Pequeno, faz tempo que estou treinando... eu gostei mas eu gostaria de treinar no GCAP, seria possível? Me dá autorização?”. E o mestre me falou sim, você pode ir lá e você vai sempre estar bem-vindo aqui, minhas portas estão sempre abertas, você faz o que você quer. Ai eu fui lá e comecei...perguntei se eu podia treinar lá, aconteceram as coisas, Valmir me abriu a porta, tudo que...o mestre Moraes falou, “Sim, você é de aonde?” - “Eu sou da França” e expliquei minha história. “Então tá você vai ficar quando tempo?” - “Agora eu vou ficar mais três meses”, uma coisa assim, então comecei a treinar lá, e lá... foi aquele pulo, né? Você pula dentro de um universo. E essa sensação de entrar dentro de um universo sem fundo no meio no oceano, parece que tem tudo, tá sentindo que tinha uma parte, as coisas que eu me identifico... (LEVITAL, 2016).

6.3. “VI CAPOEIRA PELA PRIMEIRA VEZ...”: NARRAÇÕES DE CAPOEIRISTAS NA ITÁLIA

Antes de continuar com a história de Franck volto à Itália e a relação que os italianos têm criado com a capoeira angola. Para isso, apresento uma série de relatos construídos a partir de doze entrevistas, de cinco mulheres e seis homens, pessoas que como eu fazem e pesquisam capoeira há mais de uma década⁶⁵. Algumas delas conheceram o Brasil e outras não. Todas vivem na Itália. São de grupos de capoeira e cidades diferentes. Elas têm hoje entre os 33 e os 46 anos de idade. A grande maioria possui estudos superiores completos, em diversas áreas. Todas elas têm em comum a paixão, até então inesgotável, pela capoeira angola. Suas histórias têm muitas coisas em comum e falam mais um pouco sobre a vinda dessa arte na Itália.

A finalidade desse capítulo não é reconstruir a história da chegada dos primeiros mestres e grupos de capoeira na Itália. Essa história é ainda muito recente e confusa,

⁶⁵ Informações recolhidas entre 2015 e 2016. A grande maioria dos entrevistados faz capoeira entre 10 e 20 anos, dois deles treinam, respectivamente, há cinco e oito anos.

alguns grupos que foram criados já não existem mais, outros mudaram filiação, ou mudaram país, ou cidade. Meu objetivo, ao realizar essa narrativa etnográfica, é perceber quais são os interesses dos italianos com a capoeira angola, como eles lembram ter entrado em contato com ela pela primeira vez, procurando entender o que os apaixonou a ponto de dedicarem suas vidas a esse conhecimento.

Gravei as entrevistas, exceto uma, durante dois eventos do *Gruppo di Capoeira Angola Cremona* nos anos de 2015 e 2016. Cremona, a cidade que hospedou esses eventos, é situada no norte da Itália, na província de Lombardia, e possui 71.901 habitantes, dos quais 10.365 são estrangeiros regularmente residentes, 2.557 originários da África e 57 do Brasil⁶⁶. Esse dado é interessante, para os que não conhecem a cidade, porque os arredores de onde aconteceu o evento, no centro da cidade, se apresentaram ricos em culturas diferentes, especialmente oriental e africana. Ao mesmo tempo, o centro de Cremona é famoso por sua arquitetura medieval, românica, continuamente adaptada com elementos góticos, renascentistas e barrocos. Além da Catedral de *Santa Maria Assunta*, na cidade destaca-se o *Torrazzo*, símbolo de Cremona, o segundo campanário histórico mais alto de Itália e a torre de tijolos mais alta da Europa. O *Torrazzo* possui um relógio astronômico com diâmetro de 8,40 metros, que representa a volta celeste com as constelações do Zodíaco, atravessadas pelos movimentos da Lua e do Sol. Cremona é também famosa por ser a cidade natal de diversas celebridades, entre elas, o compositor Claudio Monteverdi e o *luthier* Antonio Stradivari. Em 2012, dois anos antes do reconhecimento da capoeira, a Unesco incluiu o artesanato tradicional do violino de Cremona entre os patrimônios orais e imateriais da humanidade.

Os eventos durante os quais gravei as entrevistas aconteceram no centro da cidade, no espaço cultural chamado *Circolo Arcipelago*, que foi fundado em 1986. “Um centro de vida associativa, autônomo, pluralista, sem partido, democrático e progressista, sem finalidade de lucro, gerido de forma voluntária por diversas pessoas⁶⁷”. A finalidade principal do *Circolo Arcipelago* é “promover a sociabilidade, participação e contribuir para o crescimento cultural e civil de seus membros e da comunidade inteira⁶⁸”. O grupo *Capoeira Angola Cremona* ocupa uma sala do *Circolo*

⁶⁶ Dados de 2015, disponíveis em <http://demostat.provincia.cremona.it/demo/demohome.php> e <http://www.tuttitalia.it/lombardia/26-cremona/statistiche/cittadini-stranieri-2016>, consultado em 20 jan. 2017.

⁶⁷ Disponível em: <http://informagiovani.comune.cremona.it/content/cremona-circolo-arci-arcipelago>, consultado em 20 jan. 2017, (*trad.minha.*).

⁶⁸ *Ibidem*, (*trad.minha.*).

para suas atividades semanais e utiliza as estruturas para realizar os eventos onde participa um maior número de pessoas.



Figura 67: Aula de ritmo durante o Evento do Grupo de Capoeira Angola Cremona 2015, na Itália. De pé em frente à bateria mestre Moraes.

O *Capoeira Angola Cremona* é um grupo pequeno, que existe há cerca de 15 anos. Hoje é formado por seis pessoas, entre eles Fabrizio Zaretti, que me contou um pouco de sua história com a capoeira e da formação do grupo:

Meu nome é Fabrizio Zaretti, tenho 38 anos e sou de Cremona. A minha atual relação com a capoeira é de uma história que começa cerca de 15 anos atrás por casualidade, vendo a capoeira na rua, capoeira regional, capoeira contemporânea. Vi essa coisa que naquela época não sabia identificar de nenhuma maneira, mas gostei e comecei a praticar. Depois participei em eventos de capoeira angola com mestre João Grande na Itália, mestre Sapo, mestre Rogério e muitos outros mestres, que naquela época eu não conhecia. Foi o primeiro encontro com a capoeira angola e desde aquele momento tenho pesquisado este tipo de coisa que ainda não sabia identificar mas que gostava. Até que comecei a reunir, aqui em Cremona, pessoas interessadas em buscar e compartilhar este interesse e depois, participando de cursos, *stages* de capoeira angola comecei a me apaixonar dela e a ver que havia uma grandíssima profundidade interior além de somente aquela física do jogo que tinha visto na regional e que me parecia muito com uma questão esportiva. A partir daquele momento começamos a treinar em Cremona com Lagartixa do Grupo Angola Mãe. Até três anos atrás, nosso percurso tem sido esse com Lagartixa. Agora continuamos, nos separamos do Grupo Angola Mãe. Continuamos sozinhos e, um ano atrás, conhecendo mestre Moraes, que nos está apoiando para continuar essa luta, diria eu, porque é isto o que é, de fato, e estamos seguindo adiante desta maneira (ZARETTI, 2016, *trad.minha*).

Em 2015, foi o primeiro evento que o grupo realizou convidando mestre Moraes e, após esta experiência, iniciou um percurso sob sua orientação e com o acompanhamento do contramestre Franck Levital, que administra o núcleo francês do GCAP. Periodicamente, a partir de 2015, ele é convidado para realizar aulas em Cremona. Atualmente, não existe outro grupo na Itália que esteja recebendo este

acompanhamento. Tiziana Brigatti é outra integrante do grupo *Capoeira Angola Cremona*, também participa de suas atividades desde o começo. Explicou que:

Durante esses 15 anos o grupo...começou com algumas pessoas, hoje são outras. Somente eu e um rapaz estamos desde os 15 anos, depois tem outra menina que participa há 10 anos e outro rapaz que vai e volta por questões de estudo, mas são oito anos que participa. Também tem outra mulher que ficou grávida teve filhos, parou por um tempo, mas como cinco, mais ou menos, que permanecemos durante tantos anos no mesmo grupo. Nestes quinze anos tiveram pessoas que chegaram experimentaram e foram embora. Em parte porque não gostaram em parte porque ocupava tempo demais. Capoeira Angola é muito exigente seja no nível físico que mental, então muitas pessoas se aproximaram, treinaram alguns meses, ou alguns anos e foram embora. Outras por conta do trabalho, se mudaram e deixaram a capoeira ou estão fazendo capoeira em outros grupos (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*).

Durante esses eventos, participaram mais de 60 pessoas por edição, a maioria italianos, mas também de outros lugares da Europa e de outros países como a Rússia e Israel. Tiziana e Fabrizio me explicaram porque decidiram organizar esse evento. Tiziana passou um tempo treinando em Salvador, no GCAP, e ali gostou muito do fato que mestre Moraes não ensina somente a movimentação, mas, diz ela, “explica um pouco da história da capoeira, te faz pensar na capoeira, te faz confrontar com vários aspectos da capoeira, os aspectos ritualísticos, coisa que não todos os mestres, infelizmente, fazem” (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*). Convidar mestre Moraes, explica ainda Tiziana, é uma ocasião importante para o crescimento da capoeira Angola na Itália e na Europa. Ele não visitava a Itália há dez anos, alguns dos capoeiristas que participaram ao evento relataram que, nas ocasiões anteriores, não tinham tido a oportunidade de conhecê-lo, seja por falta de interesse, devido a um entendimento superficial da capoeira, ou por falta de compreensão, causada pelo escasso entendimento da língua portuguesa.

Eu mesmo participei de um evento em Padova, no início de 2000, não lembro a data exata, onde conheci Moraes⁶⁹. Aos vinte e poucos anos, não entendia quase nada de português, viajei com um grupo de amigos e amigas capoeiristas com curiosidade de conhecer um dos mestres que, para nós, representava a capoeira Angola. Diziam dele que era tão duro que não deixava beber água durante os treinos, que tinha de respeitar o horário das aulas, sendo ele muito pontual. Nós respeitamos as condições e, apesar das festas que aconteciam de noite depois dos treinos, fazíamos de tudo para chegar no horário, ficando surpresos quando, contrariamente ao que tinham dito, ele nos deixava tomar água. Gostei dos treinos, mas não tive oportunidade de conversar com ele. Apesar

⁶⁹ O Evento foi organizado por Zequinha, do Grupo de Capoeira Pernambuco, com a ajuda, entre outros, de seu ex aluno Alessandro Moretti, que participou de minhas entrevistas.

do atrativo que a capoeira causava por ser uma arte de libertação, para nós a capoeira era uma grande diversão, mais que, como defendia Moraes, uma ação sócio-política. Outra barreira foi causada pela ideia de que mestre de capoeira era uma personagem distante e inacessível, sentíamos certo temor em nos aproximar deles. Mas, Moraes, naquela ocasião, se mostrou diferente.

Terminado o evento, ele iria voar até Milão e, chegando na minha cidade, pediram aos meus amigos que moravam em um apartamento num bairro periférico de Milão, para hospedá-lo. Lembro que, na época, meus colegas não gostavam de limpar a casa, especialmente os pratos e a cozinha estava muito suja. Moraes dormiu uma noite ali. De manhã cedo, quando todos estavam dormindo, lavou a cozinha, agradeceu pela hospitalidade e saiu para buscar seu voo. Essa história me foi contada tantas vezes que hoje não sei dizer se os fatos foram exatamente esses, mas posso dizer que o que esse acontecimento provocou foi uma tomada de consciência da “humanidade dos mestres”, de quanto nós tínhamos uma ideia errada da relação que podia existir entre um aluno e um mestre.

Voltando à organização dos eventos em Cremona, para Fabrizio, conhecer Moraes “foi completar um ciclo começado há 15 anos com os seus Cds. Porque claramente, como acreditam muitos outros, iniciamos a treinar com os Cds de mestre Moraes, escutando a bateria, os corridos, sua maneira de cantar, então, foi um voltar à base do que tinha procurado”. Conhecê-lo, depois de ter frequentado outros tem sido uma maneira de reconhecer sua competência, sua capacidade de “desvelar ligações entre a capoeira, a música, o jogo, a cultura brasileira” (ZARETTI, 2016, *trad.minha*). Ou ainda, diz Marco Vigorito, outro dos organizadores do evento, porque sua maneira de ensinar, “sua consideração e concepção do viver a capoeira angola [...] me oferece uma direção / caminho para a vida de todos os dias” (VIGORITO, 2015, *trad.minha*).

Marco V. nasceu na cidade de Nápoles, viu pela primeira vez capoeira na televisão, durante um serviço do jornal que apresentava um grupo de Roma. Gostou do que viu e entrou em um grupo de capoeira contemporânea junto com um amigo de infância, mais ou menos em 2004. Depois de um ano, durante o verão, participou de um evento com mestre Rosalvo e viu pela primeira vez a capoeira angola. Gostou, mas não deixou imediatamente seu grupo, continuou ainda por um ano a treinar com ele e a participar de outros eventos em diferentes cidades da Itália.

Depois de algumas questões, alguns problemas com este professor que estava em Nápoles, eu decidi deixar tudo e continuar o meu trabalho, minha pesquisa, com a capoeira angola. Comecei a treinar com o meu parceiro em um ginásio perto de casa

e continuamos a viajar. [...] Seis, sete anos atrás, eu não me lembro exatamente, eu perguntei ao que era o professor do grupo de Cremona a afiliação ao seu grupo, mesmo estando aqui em Nápoles e eles em Cremona e, a partir daí, eu comecei a seguir seu trabalho, como Capoeira Angola Mãe. Ao longo do tempo eu continuei a frequentá-los e agora apoiei e ajudei os meninos para organizar este curso de formação, com um dos mestres que eu considero essencial na história da capoeira angola em geral, atualmente (VIGORITO, 2015, *trad.minha*).

Os capoeiristas italianos mais antigos conheceram a capoeira como sendo uma só capoeira, contemporânea, praticada pela maioria em ginásios e clubes esportivos como sendo uma arte marcial, como o *karate*, o *judô*, o *mai thai*, entre outras. A capoeira despertou, não somente entre os profissionais da luta, mas também entre o público amador que já frequentava os ginásios em busca de uma atividade física para manutenção da forma e, ao mesmo tempo, realizar alguma atividade após o trabalho. A capoeira angola chegou se contrapondo a essa visão e propondo uma filosofia de vida não somente como prática física. Mas, os que deixaram a capoeira contemporânea, porque interessados pela angola, se sentiram em dificuldade por não encontrar um mestre ou alguém que lhes pudesse orientar.

Outro exemplo dessa experiência é a história de Marco Riccobelli, que conheceu a capoeira angola durante um evento na cidade de Bologna. Vivendo em Roma, onde somente havia capoeira contemporânea, teve dificuldade de praticar angola e sua relação é de constante procura de alguém que possa orientá-lo. Marco R. é arquiteto e começou capoeira em 2002, em Roma, no Gruppo Soluna. Depois de um tempo, a irmã, que morava em Bolonha, o levou a participar de um *workshop* de capoeira angola com mestre Deraldo: “Fiquei fascinado por essa forma, por este estilo de capoeira e sempre a procuro”, relatou Marco R., mas, não havia capoeira angola em Roma, então continuou a praticar capoeira regional durante um ano e meio, até que se convenceu que queria outra coisa: “começamos com outros capoeiristas a tentar treinar capoeira angola, com a dificuldade de que não havia um mestre, uma pessoa que pudesse ensinar, isto em 2004” (RICCOBELLI, 2016, *trad.minha*). Passado um período, esse grupo se dividiu por razões pessoais. Finalmente, em 2005, Marco conheceu o Grupo São Bento Pequeno que se estabeleceu em Roma e lá começou a treinar. Por questões de trabalho, foi morar em Paris, entre 2006 e 2008, e deixou os treinos. Na capital francesa, conheceu e treinou com Franck Levital que relata Marco, na época, era *trenel* do Grupo Fica: “Treinei dois anos com ele e voltei para Roma. Há três anos saí do Grupo São Bento Pequeno e continuei a treinar sempre com os outros capoeiristas, sozinhos, tentando continuar a treinar” (RICCOBELLI, 2016, *trad.minha*).

Fabrizio Pierno é outro dos capoeiristas que entrevistei. Ele vem do sul da Itália, da cidade de Bari, na região da *Puglia*, onde conheceu a capoeira em 2002. Segundo ele, nessa época, na Itália, não havia capoeira angola ou, se havia, não era conhecida em sua área. De férias em *Salento*, viu a primeira roda e uma vez de volta a casa se deparou com um *flyer* de cursos de capoeira e com um grupo de amigos, entre 8 e 10 pessoas, decidiu se inscrever, curiosos com essa novidade. Ele também lembrou:

No início, praticamos um tipo de capoeira que foi muito mista, que era uma capoeira, que provavelmente para se enraizar em nosso território, na Itália, tinha, infelizmente, ainda precisava se espetacularizar em alguns aspectos e, por isso, foi uma capoeira mista. Fazíamos movimentos diferentes, adotávamos as cordas, em seguida, o nosso professor eliminou as cordas e esta confusão levou-nos um pouco de perplexidade (PIERNO, 2015, *trad.minha*).

Essa confusão caracterizou a chegada dos grupos de capoeira na Itália, que, aos poucos, começaram a incluir em seu discurso a componente cultural e histórica da capoeira, atraindo outras pessoas que não somente aquelas interessadas na prática de ginástica. O interesse pela diversidade cultural, especialmente por musicalidades diferentes das propostas pelos meios de massa, por um aprendizado corporal que envolvesse a música, destacando-se, assim, de outras práticas, foram aspetos de grande atrativo para o público da capoeira na Itália. Assim, lembra Marco Liberatore⁷⁰, outro dos capoeiristas que entrevistei:

Aqui em Milano nos anos 90 houve uma grande atenção com a música étnica, aquela que é chamada de música étnica, que na verdade não quer dizer nada, mas...no entanto..., e em geral com a música reggae, o mundo das percussões africanas. Aqui havia um interesse de curiosidade e passeando e frequentando a vários ambientes se entrava em contato com a musicalidades diferentes que não era a música pop, a música punk, não era o rap, não era a música clássica, mas eram outras tradições. Então, esse aspecto foi muito forte, porque atuava também como uma clara distinção entre a prática física, a capoeira, e todas as outras práticas físicas que um podia fazer nas academias de ginástica, as artes marciais chinesas, japonesas...este elemento de música (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Fabrizio lembra que nos anos de 2002 e 2004, era mais difícil encontrar informações. A internet não era tão massiva e as redes sociais como *Facebook* não eram tão utilizadas. Por outro lado, isso tornava a capoeira mais mágica, porque para encontrar informações devia se criar a ocasião, o encontro. Por volta de 2005, depois de ter participado de um evento do Grupo São Bento Pequeno, em Roma, Fabrizio lembra:

Então, finalmente vimos, eu ... falo de mim ... mas falo no plural porque nós éramos um grupo de conhecedores curiosos. Vi um angoleiro e, então, deslumbrado, entendi que tudo o que eu tinha visto até aquele ponto ... uma parte de coisas que fazíamos já eram ligadas à tradição da capoeira angola, mas ... que não era o que estávamos

⁷⁰ Marco Liberatore não participou dos eventos em Cremona, mas conheceu o GCAP e mestre Moraes em Salvador.

procurando, de modo que este, mesmo esta mistura, não pertencia a capoeira, mas pertencia a alguém que praticava esse tipo de capoeira (PIERNO, 2015, *trad.minha*).

Conhecer um angoleiro mostrou a Fabrizio que existia uma capoeira chamada angola, que era um universo particular e não uma série de movimentos caracterizados de capoeira. Aquilo proporcionou dúvidas sobre o que fazer e, durante um período, ele e seus amigos ficaram, diz ele, em um limbo, sabendo o que queriam sem poder praticar.

As possibilidades comerciais e a demanda crescente da capoeira angola na Itália, o interesse por esse trabalho interdisciplinar, capaz de atrair um público interessado na diversidade cultural, levaram, não somente os alunos italianos, mas também alguns capoeiristas brasileiros já mestres ou professores de capoeira contemporânea, a mudar de estilo e começar um percurso de pesquisa da capoeira angola. Alguns realizaram essa passagem vinculando-se a grupos de capoeira angola já existentes, é o caso contado por Alessandro Moretti, hoje responsável, *trenel*⁷¹, pelo grupo Fica na cidade de Pisa. Ele conheceu a capoeira contemporânea com um pernambucano de Recife chamado José Francisco dos Santos Filho, conhecido como Zequinha⁷², que, depois de um tempo na Itália, começou a se dedicar à capoeira angola, se tornando *trenel* do mestre de capoeira angola baiano chamado Rosalvo, que desde os anos noventa coordena o grupo Vadição, em Berlim, na Alemanha. No site de seu grupo, Zequinha conta ter começado um trabalho com a capoeira desde 1995: “In Italia cominciai un lavoro molto serio con la capoeira, quando ancora praticavo un misto di Capoeira Angola e Regional per poter giocare in qualsiasi roda”. Fundando alguns anos depois, em 1999, na cidade de Padova, o grupo “Filho do Quilombo” com “alunos interessados nas origens histórico-culturais da capoeira⁷³. Depois de um período de encontros e *workshop* com angoleiros, viajou para Berlim e juntou-se com os seus alunos ao grupo Vadição de mestre Rosalvo, começando um percurso sob sua orientação.

Alessandro Moretti conheceu Zequinha durante esses anos. Em 1993, ele tocava em uma banda multiétnica, que se posicionava politicamente denunciando a violência contra os imigrantes e contra o racismo, falando das experiências dos que viajam, dos imigrantes que chegam de longe. A banda era composta por músicos de diversas

⁷¹ No GCAP o título de *trenel* não é utilizado. Outros grupos de capoeira além de mestre e contramestre adotam esse título que se refere a um capoeirista que começa a ser responsável pelas aulas e atividades do grupo, sem porém ser ainda considerado contramestre.

⁷² O mesmo Zequinha que convidou mestre Moraes para um evento em Padova nos primeiros anos de 2000.

⁷³ Disponível em <http://www.capoeira-angola-pd.it/zequinha.htm>, consultado em 20 jan. 2017. “Na Itália comecei um trabalho muito sério com a capoeira, quando eu ainda praticava uma mistura de Capoeira Angola e Regional para poder jogar em qualquer roda” (*trad. minha*).

nacionalidades entre as quais o contrabaixista brasileiro Silvio Cunha que tocou na banda por algum tempo. Foi ele quem mostrou o berimbau pela primeira vez a Alessandro, que curioso começou a estudar o instrumento, a reproduzir e experimentar construindo instrumentos parecidos, feitos a partir do mesmo princípio. Depois de dois ou três anos, em um Centro Social Ocupado - CSO, ouviu uma banda tocando o ritmo ijexá, acompanhada por um berimbau e pela capoeira regional, “de branco com cinturão”. Ali, lembra Alessandro, conheceu Zequinha e seus alunos: “Mas estava em outra cidade, eu não o poderia frequentar e me deu uma fita de vídeo que foi uma turnê que João Pequeno tinha feito na Europa alguns anos antes visitando capoeiristas, não angoleiros, mas capoeiristas, rodas de mestres nas praças” (MORETTI, 2015, *trad.minha*).

Entre 1995 e 1999, apaixonado pela capoeira que tinha visto, mas que não era ensinada na sua cidade, ficou experimentando, tentando convencer amigos a jogar de qualquer jeito. Quando conheceu Rosalvo, convidado para a Itália por Zequinha, decidiu realizar seu evento de capoeira no Centro Social que Alessandro frequentava e ocupava.

O primeiro angoleiro que eu vi foi o contramestre Rosalvo, convidado por Zequinha, que era seu trenel, o evento foi em um centro social em Rovigo. Nesse evento, apareceram também os primeiros de Olinda, Marquinho, Ameixa, Adriana que hoje são todos contramestres etc.. apareceram naquela roda e, pela primeira vez, eu tive o prazer de ver o que é capoeira angola de conhecer um angoleiro, porque tudo o que eu tinha visto antes era regional, mas nem regional era, pois não era a regional de [mestre] Bimba. Era o que as pessoas chamavam de capoeira regional, mas era a contemporânea, sem regras, uma invenção, você sabe, todos nós passamos por ali (MORETTI, 2015, *trad.minha*).

A chegada da capoeira na Itália está em parte atrelada ao mundo da contracultura, dos espaços culturais ocupados, lugares onde os brasileiros e o interesse pelas suas culturas encontraram mais espaço e aceitação. Num primeiro momento, o discurso sobre a capoeira como luta de libertação dos escravizados no Brasil também despertou interesses nesses ambientes e as pessoas que os frequentavam, pois que eram engajados politicamente. Porém, na Itália, não existia uma identificação das pessoas com a história política da capoeira e poucas eram as informações que eles tinham sobre tal temática. Antes da internet ser difundida massivamente, conta Marco L., era muito difícil encontrar textos que falassem da cultura popular, de seus personagens.

Sim, claro, a grande diferença foi antes e depois da difusão masiva da Internet. Eu comecei antes. Havendo começado antes, era muito difícil entrar em contacto com textos que explicassem algumas coisas. Estou pensando em personagens como ... Maria Doze Homens, quem é? Ou outros personagens que são contadas nestas canções, que não são, obviamente, as pessoas das quais se fala nos livros de história, então se eu fosse ler uma enciclopédia na sessão Brasil, história, eu acho outras

coisas, eu não encontra essas histórias aqui. Tratando-se de querer saber alguma coisa sobre a história do Brasil era fácil, procurava a indicação em bibliotecas. Mas quando eu estava interessado em saber mais sobre alguns mestres do que eu tinha ouvido falar, em '97 '98, não era tão fácil entender quem eles eram, o que eles tinham feito. Então, por assim dizer, quando, em 2000, nasceu a internet em massa e, portanto, a internet se difundiu, começaram a aparecer e ser criadas determinado número de páginas, mesmo que apenas em html de capoeiristas famosos, de figuras históricas de cultura baiana, talvez, músicos, materiais e coisas, assim, em seguida, tornou-se mais fácil descobrir e aprofundar (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Em Milão, por exemplo, no início dos anos de 2000, lembro que diversas pessoas atreladas às questões políticas e sociais de contracultura, que frequentavam centros culturais ocupados, se envolveram com capoeira, mas muitos deles abandonaram por não reconhecer, na prática da capoeira, promessas libertadoras. O discurso que alguns capoeiristas brasileiros ofereciam para envolver os italianos no aprendizado da capoeira era ligado a uma componente cultural e política forte, que atrelava a capoeira à luta de libertação dos escravos africanos no Brasil. Só que, na maioria das vezes, a prática proposta não acompanhava o discurso verbal. Por outro lado, também aconteceu que, por conta da necessidade de sobrevivência, alguns brasileiros começaram a ensinar capoeira na Itália, sem competências para isso, se aproveitando da curiosidade e da boa vontade dos jovens italianos. Segundo Alessandro, ao conhecer os primeiros angoleiros, a enganação se tornou evidente. “Depois, quando vimos os primeiros angoleiros, vimos que “ah! Agora está claro!”, nos contaram uma grande mentira e começamos a entender. Iniciamos a trabalhar a capoeira angola na forma que è hoje, com os mesmos princípios” (MORETTI, 2015, *trad.minha*). Esse “começar a entender” é um momento muito significativo para a capoeira angola na Itália, que, a meu ver, mostra que sua prática começava a fazer sentido para os italianos, que passaram a construir uma identificação própria com ela, por vias de uma reinterpretação.

Esse sentimento de engano foi resolvido pelos seguidores italianos da capoeira de diversas maneiras. Muitos abandonaram, outros decidiram juntar-se a capoeiristas angoleiros. Como conta Fabrizio Pierno, para sair da condição de *limbo*, ele e seus amigos pensaram uma solução: dois amigos do grupo iriam viajar ao Brasil, em uma “viagem de trabalho”, cuja missão era encontrar algum capoeirista interessado em morar na Itália. Não foi suficiente uma viagem só, a tarefa era aparentemente fácil, mas, na prática, bastante complexa, já que o objetivo era encontrar alguém que correspondesse as expectativas do grupo.

Imagine a facilidade, porque talvez haja que não esperavam outra coisa que serem convidadas, mas a dificuldade de encontrar alguém que fosse uma pessoa madura, que praticasse capoeira angola. [...] Depois de várias viagens, várias tentativas, vários contatos, conheceram Flavio, que é um aluno do mestre Jogo de Dentro, que

vem praticando há vários anos capoeira com o mestre em Campinas e São Paulo, o seguiu em Salvador, quando ele morou em Salvador durante três, quatro anos. Felizmente ele já era casado com uma mulher italiana e, em seguida, teve também a facilidade de entrada na Itália. Você sabe muito bem a dificuldade e, então, era quase uma coisa ... você sabe quando essas coisas acontecem com você, porque os procura com o coração. Então, aconteceu a esta boa sorte e Flavio decidiu vir para Bari em 2007. Desde 2007, nós somos parte do grupo mestre Jogo de Dentro, Grupo Sementes Jogo de Angola (PIERNO, 2015, *trad.minha.*)

Essa experiência, que certamente não foi a única, mostra quanto pode ter sido delicada a chegada da capoeira angola na Itália, no que concerne interesses econômicos e relações interculturais. A forte paixão e a curiosidade desses jovens italianos valorizaram a capoeira, tornando-a um meio para a sobrevivência dos brasileiros na Itália, ou, em alguns casos, até mudança de vida.

Outros caminhos que os italianos empreenderam foram o de pesquisa autônoma. Alguns se desvincularam dos grupos onde tinham conhecido capoeira e viajaram para o Brasil, algumas vezes voltando para a Itália e montando seu próprio grupo, outras vezes se fixando no Brasil. Muitos outros grupos de capoeira contemporânea fizeram pesquisas da capoeira angola em grupo. É o caso da *Associazione Italiana Capoeira di Angola*, a Milano, criada por mestre Baixinho, com o qual conheci a capoeira e que hoje conta com diversos contramestres italianos. Mestre Baixinho estimulou seus alunos mais antigos, que já tinham um percurso de anos de aprendizado junto a ele, a realizar pesquisas independentes e transmiti-las ao grupo, assim como ele próprio fazia com eles. O grupo fez a transição da contemporânea à angola, convidando diversos mestres angoleiros a treinar por um período ou a realizar *workshops* em seus espaços, sem se atrelar a nenhum deles. Com o passar dos anos, a maneira deles fazer capoeira angola foi se enriquecendo também das informações que os alunos mais antigos tinham recolhidos durante diversas viagens ao Brasil, em contatos com vários grupos, consolidando nos anos de pesquisa uma maneira peculiar de aprendizado com a capoeira, em associação a outras atividades.

Essa ideia nasceu assim, com a moçada velha, eu procurei dar tudo aquilo que era do meu interesse. Eu gosto de música, sei que não sei cantar e queria dar uma noção. Era uma amiga minha que trabalhava com ópera, com lírico, não tinha nada a ver com a gente, mas a estrutura vocal e de preparação de voz não é verdade que só eles têm. Então essa senhora fez com a gente um três dias. [...] Eu fiz outra história com percussão, tem um amigo meu que vem do Brasil que toca percussão que fala dos 4 elementos. Chamei Kau, ele veio, passou algumas coisas pra gente. Passaram outras pessoas, amigos meus, um cara fera de pandeiro [...] se chama Gilson Silveira, o cara é fera, chamo ele e chamo os alunos. “Estou fazendo isso, quem quer vir, custa tanto”. Não estou aprendendo só eu, estamos aprendendo juntos [...] tem que crescer junto, porque eu sozinho não vale... para abrir outros canais, se aproximar de uma coisa que *magari* era estranha (OLIVEIRA, 2016).

Desligada do contexto sócio-político brasileiro, das questões ligadas à cultura afrobrasileira, a prática cotidiana de uma capoeira angola, misturada, resultado dos ensinamentos e técnicas, não somente de um mestre mas de um conjunto de pessoas diferentes, começou a fazer sentido, proporcionando renovação no mundo da capoeira que até então tinha sido apresentado na Itália, envolvendo jovens interessados com a diversidade cultural, com interesses de pesquisa mais filosóficos e comunitários. A curiosidade, a vontade de participar a algo diferente do estabelecido pelas mídias massivas e pelos circuitos comerciais, o desejo de se confrontar com outras culturas, a necessidade de se envolver em uma atividade que permitisse uma descoberta de si, através de uma prática ritual, são fatores que levaram todos os capoeiristas italianos com que conversei a se envolver com a capoeira.

Antes de eu começar capoeira jogava futebol, que é uma grande paixão minha, quando posso ainda jogo, mas eu nunca pensei que poderia encontrar uma atividade que me envolvesse por tão longo período de tempo. Pensei que eu começaria fazendo um ano, 6 meses, quantas vezes a mudei. Então eu conheci capoeira ... sua integralidade, o disse o mestre [Moraes]... que envolve o corpo, mente e alma. Provavelmente, outras disciplinas também ... Mas eu ... essa realmente completude e esta profundidade em conhecer a história, do passado, o que está por trás disso, como evoluiu... Mesmo um pouco o mistério da como evoluiu, o fato de que muitas coisas ainda não são claras, as muitas mudanças que ocorreram nos séculos. Então, o que eu realmente acho, é que é uma coisa que pode ser para a vida, porque envolve a alma. Este envolvimento que a mesma música tem um papel muito forte nesse sentido, eu acho que isso é o que realmente me fez apaixonar por capoeira esta completude, essa profundidade e este envolvimento que tenho notado ao longo dos anos um envolvimento, felizmente eu digo, porque a vida também é feita destas coisas, não só de alegria e felicidade, mas que a capoeira te *cobra* mesmo nos momentos de ... te leva para cima e leva-o para baixo, são momentos de ..., digamos segue a tua vida. Segue e ajuda você, como se fosse realmente um anjo da guarda que te segue e ajuda você a superar os momentos, mas também pode causar sensações de ... Eu acho que é diferente de praticar uma coisa, treinar e ir em casa e recomeçar a sua vida (PIERNO, 2015, *trad.minha*).

Mesmo sendo uma prática culturalmente distante do universo italiano, a capoeira, traduzida com as problemáticas sociais e emocionais nacionais, auxiliou os capoeiristas com os quais conversei nos momentos de fragilidade emotiva, orientando-os para a vida em sociedade. A história de Alessandro é estreitamente ligada com esse percurso de formação.

Primeiro a minha situação pessoal era que eu estava ocupando centros sociais, organizava manifestações, acabei em uma situação de processos, etc.... Em que mesmo a minha família não me apoiava. Isolado e...em uma maneira violenta, no final as ocupações os despejos são uma forma violenta de ser, não há outra maneira, a polícia é violenta, se entra naquela espiral...e a capoeira me deu uma espécie de calma, calma. Reconheço, após o tempo e trabalho, que a capoeira me tirou de lá e me colocou de volta em jogo em outro lugar. Eu não sei se é ela quem escolhe, dizem que é assim, mas eu acho que é uma questão de trocas, quanto mais você acredita nela, mais ela vai te dar, porque, obviamente, você é o cara que a leva aí, você não é um turista em capoeira, você é aquele que sofre, porque a verdade é que a capoeira traz tanta alegria no momento, mas o resto do tempo não é uma coisa

feliz. Você sempre quer que seja melhor, que o aluno tenha entendido. Você mesmo queria seria melhor. Você gostaria tantas coisas, por isso, não as tem nunca e provoca uma sensação de tristeza, de sofrimento entre aspas (MORETTI, 2015, *trad.minha*).

Os depoimentos de Francesca Scarcioffolo e de Emanuela Tamburri também reforçam essa componente emotiva, de conhecimento de si, no aprendizado da capoeira.

Em primeiro lugar a gerir as minhas emoções, conhecer-me melhor, saber me relacionar com os outros e a mostrar as garras quando necessário, a ser mais desperta na vida para algumas coisas. Para fazer algo que me faz sentir bem, eu sinto que se eu fazer isso bem feito também ajuda nisto. Para continuar a tradição, no sentido de assegurar que a tradição esteja também na Itália, e de uma maneira boa e limpa. Então, com o meu compromisso sinto que a capoeira me dá algo, mas na minha pequena maneira eu posso dar algo de volta à capoeira (SCARCIOFFOLO, 2015, *trad.minha*).

A segunda razão pela qual eu permaneci, talvez porque entrava num humor negativo e em um momento mudava tudo. Assim, nos últimos anos, tenho tido um trabalho de introspecção...ou seja difícil trabalhar, por dizer, a raiva, o controle emocional, o nervosismo e para mim, foi um lugar onde pude fazer isso (TAMBURRI, 2015, *trad.minha*).

O interesse por novas perspectivas de aprendizado também foi um motor que motivou incisivamente os italianos com a capoeira. Marco Liberatore⁷⁴, pratica capoeira há 20 anos com mestre Baixinho, na *Associazione Italiana Capoeira di Angola*, me contou um pouco mais sobre sua paixão e sobre sua curiosidade inicial com o discurso da autodefesa e das artes marciais que o aproximou com a então misteriosa capoeira.

Comecei capoeira nos anos da Universidade, quase 20 anos atrás. Perdi a conta exata, a perdi depois de 15 anos de capoeira. Comecei banalmente porque alguns amigos meus começaram a fazer essa coisa que ninguém conhecia e em pouquíssimo tempo se apaixonaram muito e continuavam a me falar dessa coisa misteriosa e, então, me aproximei por curiosidade. Eu já fazia artes marciais porque me interessava o discurso sobre a autodefesa e então, me aproximei por aquela questão. Me interessava o discurso da luta, me interessava a herança africana, me interessava que fosse assim, entre cometas, uma arte marcial praticada por escravos. Havia este aspeto um pouco imaginativo que tomava minha atenção na época (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*.)

Outro aspecto que Marco destaca é sua necessidade, na época, de realizar alguma atividade corporal que o ajudasse a melhorar sua vida de estudante de filosofia.

Comecei com uma visão, diria eu, de cura contra um excesso de estudo, no sentido que, estudando filosofia tomei consciência de que me teria beneficiado fazer alguma coisa no nível físico que me permitisse ficar no plano da realidade e da concretude. Então a capoeira sendo uma coisa que ocupa todo o corpo, onde você coloca as mãos no chão, onde se toca, se canta, etc.... me permitia equilibrar uma parte de mim, com a outra. Para não pitar estudando Aristóteles e Tomás de Aquino (risos) (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Mariagrazia Scrivani também conheceu capoeira com mestre Baixinho em Milão, alguns anos depois de Marco. Mariagrazia se interessou pela capoeira, porque lhe

⁷⁴ Não participou aos eventos em Cremona.

ofereceu uma maneira diferente de entender o diálogo corporal marcial, não baseado no ganhar e perder.

Comecei a fazer capoeira no ano de 2006 quando cheguei em Milão, em realidade já lá havia vista em algum lugar, em outras formas, não era capoeira angola mas a tinha visto. Sempre gostei muito do esporte, no geral, sempre fiz esportes no nível agonístico, desde sempre, desde que tinha oito anos, a primeira coisa que amei da capoeira era a não competitividade, ou melhor, ninguém ganha e ninguém perde. Como sempre fiz esportes de competição, desde sempre, desde que tinha oito anos, a primeira coisa que amei da capoeira foi o jogo, a forma de jogo, para mim a troca de perguntas e respostas, tudo que...que não é ganhar...o ganhar o perder, que as vezes torna o esporte não esportivo, porque fiz esportes de contato. Então a primeira coisa que amei foi aquela. Depois me apaixonei pela música, eu sou músico, a componente cultural musical muito forte me apaixonou e o primeiro período da minha vida era só capoeira, e claro, trabalho. Me tomou pelo completo, por muitos pontos de vista. Todas as minhas energias eram canalizadas na capoeira (SCRIVANI, 2016, *trad.minha*).

A pesquisa do universo corporal, através de uma prática interdisciplinar, envolveu os italianos na capoeira angola. Essa pesquisa foi construída aos poucos, com uma constante sensação de descoberta de si, dos outros e da própria capoeira. Assim me contou Marco Marigliano:

Comecei a fazer capoeira em 2002, porque eu tinha visto pela mídia e me fascinou a oportunidade de aprender a controlar meu corpo 360°, de modo a descobrir coisas novas. É evidente que comecei sem nenhuma noção, ou seja, eu tinha uma noção vaga sobre sua origem. Ao passo que melhorava o meu conhecimento, percebi que havia muito mais. Muito além dos aspectos puramente físicos, de fato entrei em um mundo novo, diferente e fascinante, onde o aspecto do movimento era talvez apenas o aspecto mais visível. Havia componentes culturais, musicais, antropológicas, componentes linguísticas, eu tive que aprender português. Então, para mim, como se diz, sendo eu depende da criatividade, para mim, de alguma forma, foi a síntese de todas essas coisas, todas estas disciplinas, a possibilidade de fazê-las em uma disciplina única. Movimento físico, controle do corpo, propriocepção, música, confrontação com os outros e, em seguida, o intercâmbio físico, mas também cultural e humano (MERIGLIANO, 2015, *trad.minha*).

Uma componente muito importante para o desenvolvimento da capoeira na Itália é sem dúvida a da sociabilidade. Os grupos de capoeira são lugares de socialização, cujos membros desenvolvem grandes amizades pelas fortes emoções que compartilham durante aulas e rodas.

Meu nome é Alice, comecei capoeira 8 anos atrás, eu não me lembro exatamente, na Itália, porque eu fazia o Erasmus. Comecei em Perugia com um grupo de capoeira regional, e depois, quando me mudei para a França, continuei a fazer capoeira angola. O que eu gostei imediatamente foi da música. Comecei porque meu companheiro de casa fazia capoeira e eu não conhecia ninguém, então, no início fui lá para conhecer pessoas. Mas quando cheguei lá estava acontecendo um batizado, foi tomada pela música, embora eu não sabia de nada, eu não entendia nada, a música logo me emocionou muito. [...] Gostei da energia, a energia da música. Depois mudei meu estilo porque eu vi que a capoeira angola era mais íntima, ou seja, havia menos pessoas no grupo de capoeira angola e me sentia mais à vontade, me aproximei mais das pessoas e, acima de tudo, em um ano de regional não me fizeram tocar um instrumento, ou muito pouco, no entanto na capoeira angola logo que cheguei, colocaram o berimbau em minhas mãos e me fizeram cantar. Foi o que gostei (BERCHEUX, 2015, *trad.minha*).

O acaso, a vontade de sair dos esquemas, de conhecer maneiras diferentes de ser, a curiosidade e a necessidade despertaram nos italianos com os quais me confrontei uma grande paixão. Aprender capoeira angola tem proporcionado e essas pessoas estar bem com elas mesmas e com os outros; esse tem sido um elemento fundamental para o desenvolvimento da capoeira na Itália, bem como a forte paixão que essas pessoas vivem por ela. A idade certamente também foi um fator importante, quando essas pessoas começaram a se envolver com a capoeira tinham cerca de 20 anos. Seguem alguns trechos dos depoimentos que recolhi:

São 15 anos que eu faço capoeira e continuo, e quero continuar, porque a capoeira é muito bom para mim fisicamente, mentalmente e espiritualmente. Acho que é um conjunto de coisas que me fazem crescer a cada dia mais e mais. Eu gosto muito porque eu sempre aprendo algo a mais. Ou seja, nunca paro de aprender com a capoeira, para mim é como uma forma de religião, podemos dizer, entre aspas. Por isso, é algo que eu me importo muito. Eu realmente acredito no valor do grupo, porque é como uma família, mesmo a partir desse ponto de vista, para mim capoeira também representa a família, porque somos um grupo de pessoas unidas pela mesma paixão, a gente sai junto, nós enfrentamos, brigamos, jogamos, assim como uma família e, por isso, eu acho também bom isto do capoeira, esta comunidade de pessoas que estão bem integradas. Representa para mim essas coisas aqui: família, espiritualidade e até mesmo fisicalidade. Espero continuar para sempre (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*).

Sou de Pádua e pratico capoeira há 15 anos. Comecei em 2000, quando a vi pela primeira vez, por acaso, na rua, por um brasileiro que fazia capoeira na rua e me apaixonei imediatamente, foi o único verdadeiro namoro da minha vida. A música, o movimento, move algo dentro de mim que nada na minha vida jamais me moveu tanto. [...] Foi um caminho nem sempre fácil, no sentido de que ... um pouco a família, me tornei mãe, o trabalho ... às vezes tenho diminuído o ritmo, às vezes me engajei mais (SCARCIOFFOLO, 2015, *trad.minha*).

Eu acho que está vinculado a um bem-estar que treinar capoeira te dá, praticar capoeira. Para mim, por exemplo, tocar música é uma coisa importante. [...] pegar um instrumento e tocar junto com os outros é um momento libertador, depois de um dia de trabalho chego e ... em lugar de ir para casa e fazer coisas que talvez podem estressar, paro e faço música, a mesma coisa com os movimentos. Eu faço um trabalho de escritório e, portanto, não me movimento muito, então, na capoeira é bonito, porque você usa o corpo de uma maneira completamente diferente do que farias normalmente, trivialmente, de cabeça para baixo. Eu acho que há um benefício para o corpo, o humor, para usar o corpo, vê-lo em uma situação diferente que em um sentido te dá prazer te leva a fazer capoeira (RICOPELLI, 2016, *trad.minha*).

Porque te agarra e não é apenas, então ... a ginástica ou a parte física, também envolve emocionalmente, puxa você para fora. Em certos contextos e momentos, você tem que se controlar, porque talvez você tenha a cabeça cheia de tantas coisas, quando você está na capoeira, naquele momento, você está fazendo algo que puxa para fora uma parte de você, então, por isso, um jogo será de uma certa maneira ou de outra (SCRIVANI, *trad.minha*).

Acho que a coisa, digamos assim, a minha maneira ... até hoje, de me aproximar da capoeira, de continuar a fazê-la, eu vivo isso como um exercício contínuo onde eu me questiono. Isto é um pouco uma chave que me permite continuar a fazê-la, que me permite ter um prazer de continuar a fazê-la (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

As dificuldades as crises são parte desse percurso de aprendizado. Quase todos os capoeiristas com os quais conversei que pesquisam capoeira há mais de dez anos, procuraram substituir a capoeira com outras atividades, mas sentindo-se quase que amarrados com ela, se viram constantemente obrigados a pesquisar mais, seguir adiante. Fabrizio ressaltou essa profunda relação entre o estado de crise e a criatividade, a renovação para o desejo de pesquisa.

Nestes 15 anos eu tentei fazer outras coisas, não para encontrar outros interesses para substituir, mas para complementar, mas, infelizmente, foram todos anulados pela capoeira, porque é uma pesquisa tão ampla, profunda e desafiadora, e de uma certa perspectiva totalizante que qualquer outra atividade que requer um grande esforço é impossível de conjugar, e sendo consciente do quanto eu ainda tenho a aprender, a descobrir e ver é sempre um mover adiante o momento em que você diz, cheguei a um ponto satisfatório, por isso, é sempre uma busca. Mesmo nos momentos de crise, porque houve momentos de crise nos últimos anos, sempre venceu, no final, o desejo de seguir em frente, graças também aos outros companheiros do grupo que, embora pequeno, é muito unido e sempre tem levado adiante essa coisa que não é só pessoal, mas é realmente vivida de uma maneira comunitária. Sendo poucos, se um abandona, todo o resto cai e então nos momentos de dificuldade, avançamos juntos para seguir juntos (ZARETTI, 2016, *trad.minha*).

Mariagrazia também ressaltou esse aspecto da crise e, em sua fala, faz transparecer a importância da capoeira para uma geração que procurou entregar-se a ela.

É difícil dizer, porque é como um fio, como um cordão umbilical que nunca você vai querer quebrar. Durante muitos anos o meu interesse nunca caiu, teve momentos de baixa ... como dizer ... você perde um pouco a paixão por alguns momentos, mas depois volta, então, de repente volta, você não pode ficar sem, é quase viciante, como uma droga. Um pouco porque fazer capoeira é uma maneira de canalizar a tua energia e acho que é muito confortável, nem todos são iguais, mas eu acho que é muito confortável. Há pessoas que como eu fazem capoeira por muitos anos, as encontro nas oficinas, ainda somos nós, depois de tantos anos, com algumas rugas a mais, e não desistimos (SCRIVANI, 2016, *trad.minha*).

No relato que segue, Marco L., falando sobre o que o levou a se envolver com a capoeira durante muitos anos, lembra que seus interesses mudaram conforme seu desenvolvimento. Ao chegar à Itália a capoeira começou a ocupar o corpo dos italianos, se adaptar a seus interesses e gostos, ampliado seu leque de possibilidades, mostrando outros caminhos de vida, ampliando sua criatividade. Participando dos momentos de união e crescimento, de crise e decepção, aos poucos, essas pessoas têm construído ou traduzido uma capoeira angola que se tornou parte do seu cotidiano, como ressaltam Marco L. e Marco V. nos depoimentos que transcrevo a seguir.

No início era um discurso ligado à autodefesa, com esta questão que me interessava muito me agarrando pelo no nível do imaginário, que era a herança africana, os escravos, a luta de liberação, etc....Este foi o motivo inicial pelo qual me aproximei. Depois na realidade a coisa que me manteve por mais tempo foi algo ligado ao movimento e aos movimentos físicos na capoeira. Gostava dela e me achei numa dimensão ideal, um pouco dança e um pouco luta. Isto durante os primeiros anos. Depois interveio toda a dimensão mais lúdica, que me serviu e me engajou a esta prática por outros anos. Enfim, diria eu, que a razão pela qual continuo fazendo-a até

agora, é que já se tornou uma coisa que de alguma maneira tenho interiorizado. Por um lado, é uma parte de minha vida e então é uma coisa que não tenho intenção alguma de renunciar, de outra parte, é um exercício contínuo de conhecimento de mim e de conhecimento dos outros, esta é a razão (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Decidi continuar porque encontrei na capoeira angola, em muitos intérpretes entre os quais o próprio mestre Moraes, uma razão muito boa para inserir o trabalho que você faz nos treinos e nas rodas, na vida de todos os dias. Não sei como dizer, a atitude a seguir durante um jogo de capoeira ou na bateria de música, eu encontrei muitas semelhanças com o que é Não sei como dizer O sentido, sim, o sentido na vida cotidiana de todos os dias. Talvez na relação com o trabalho, com os amigos ou com a sociedade. Napoli não é uma cidade tranquila, é uma cidade muito estressante e caótico, há muitas dinâmicas, como me dizem muitos brasileiros, parecidas com as de Salvador ou do Brasil em geral. Então esta atitude que te ensinam a ter na roda, ou no jogo, me ajuda e me ajudou... (VIGORITO, 2015, *trad.minha*).

6.4. CAPOEIRA ANGOLA, APRENDIZADO INTERCULTURAL?

O aprendizado de capoeira angola na Itália, mesmo que realizado com professores diferentes com estilos e interpretações peculiares da capoeira, tem proporcionado aos praticantes italianos algumas experiências e sensações de aprendizado comuns. Todos os entrevistados e inclusive eu passamos por caminhos parecidos. Primeiro o espanto, ou *shock*, uma sensação muito forte a nível emotivo e uma forte vontade de participar do ritual da capoeira. Porém, apesar da curiosidade e da vontade de aprender, o primeiro período de vivência com um grupo foi caracterizado pela falta de compromisso e por uma observação pouco atenta, superficial. Esse período de superficialidade foi tanto maior quanto menor a capacidade dos professores de ensinar e transmitir características interdisciplinares da capoeira angola.

A incompreensão linguística foi um dos primeiros entraves que tivemos⁷⁵ de resolver. No início do aprendizado, aprendemos as músicas sem entender, o significado literário de corridos e ladainhas. Muitas vezes, sem saber a quem perguntar ou envergonhados por um ambiente novo, repetimos sons parecidos com as palavras, com a ideia de no mínimo estar contribuindo com a energia do canto. Assim, como quando éramos meninos e cantávamos músicas em uma língua inventada, simulando o inglês, por exemplo, emocionados pelo ritmo e pelo contexto social e midiático, não importava o significado das músicas que nos gostavam. Essa ingenuidade, talvez, tenha nos levado a nos emocionar por letras que com o passar dos anos descobrimos poucos interessantes ou até mesmo contrárias as nossas expectativas. Às vezes, ainda hoje, ouvindo alguma

⁷⁵ Adoto nessa parte final do capítulo a primeira pessoa plural, pois que faço referências não somente aos capoeiristas italianos com os quais conversei, mas também a mim pela participação como aprendiz de capoeira e italiana.

música da infância me surpreendo ao compreender o significado de sua letra, as vezes coincidindo, outras não, com a emoção que seu ritmo tinha me proporcionado.

No aprendizado da capoeira, Fabrizio lembrou essa situação de superficialidade:

Eu não falava uma palavra de português, me ajudou muito, entre outras coisas, a sorte de ter uma língua mãe próxima. Isso também foi uma questão de maturidade, talvez no início não aprofundava, repetia o que sentia, o italianizava, "quem sabe, será isso...", então eu percebi o quanto lendo as palavras muda o significado e também é mais fácil aprender, porque muitas palavras são semelhantes ao Italiano. E assim que eu desenvolvi um pouco de português, o entendo, tento me expressar (PIERNO, 2015, *trad.minha*).

Aprender com a capoeira nos ensinou que para criar uma relação com outra cultura é necessário ir além da curiosidade, estudar e sair de uma zona de conforto que começa a incomodar, confundindo-se com desrespeito. Nesse processo, ficar preso a emoção, ao sentimento que nos faz sentir alegres e acreditar em um bem-estar envolvente. Não racionalizar e deixar de se perguntar mais sobre o que está sendo feito e transmitido, equivale a ficar preso a um preconceito, acreditando que o outro não tem nada a ensinar para além do superficial, da dança, da luta, do ritmo e dos instrumentos, diferentes, exóticos... A prática cotidiana e ritual da capoeira, nos faz compreender que, a maioria das vezes, quando nos confrontamos com outra cultura não é dela que queremos saber, mas do nosso estar bem, de comprazer nossa curiosidade, nossos interesses. Assim, sugere a fala de Marco L., a ritualidade da capoeira, baseada na repetição é um elemento fundamental para o diálogo intercultural: “as músicas, os corridos, serviram como viático para ... eu acho, que mesmo quando você não é, você se torna curioso, porque de tanto ouvir falar de certas coisas em algum momento você vai se questionar e se você é apaixonado por aquilo que faz é um processo bastante espontâneo” (LIBERATORE, 2016).

Todos nós fomos à procura de respostas para nossas perguntas, a fim de que não nos sentíssemos ignorantes. Neste percurso, descobrimos que era mais fácil ler o português escrito do que entendê-lo oralmente. Estudamos a língua quando da transcrição da oralidade para, posteriormente, compreendê-la na vivência do ritual. Depois de lido, lembra Alessandro, o texto musical se tornava mais compreensível:

É mais fácil para os italianos lê-lo, e depois que você descobriu como está escrito, quando você o pronuncia, você o entende. Assim, pouco a pouco, a partir de uma ladainha, vai conhecendo as maneiras de dizer, descobre que existem os sotaques de classe, descobre que você pode falar com um cara na rua de certa forma, com o professor em outra, com o policial em outra, você começa a reconhecer o carioca do sotaque do baiano, lentamente ... obviamente, se você se interessa, se você estiver envolvido com a capoeira, se esquecer de ser italiano. A principal coisa para mim é esquecer na minha opinião, o esquecimento de si é parte do ritual (MORETTI, 2015, *trad.minha*).

Na relação com outra cultura, ou com um novo aprendizado, esquecer se torna uma metáfora para um estado cognitivo de abertura à diferença, de respeito. Se confrontar com essa possibilidade de aprendizado foi muito bom, nos fez lembrar, mais uma vez, quem somos, que podemos nos conhecer melhor, aprofundar nossas capacidades e competências. Se abrir ao conhecimento do outro e contentar nosso aprendizado cognitivo, como explica Alice, provoca um bem-estar e aumenta a autoestima:

Então, vendo os resultados me proporcionou auto-estima, não sei como dizer ... me apaixonei tanto que eu passei um período tocando todos os dias, porque eu realmente queria aprender. Todos os dias cantava, lia os corridos em um pequeno livro que eu tinha, aprendi o português graças às músicas de capoeira (BERCHEAUX, 2015, *trad.minha*).

Fabrizio descreve essa mesma sensação chamando-a de desafio, “um grande desafio comigo mesmo. E lembra diferentes momentos em que teve que enfrentar sua incapacidade, seus “obstáculos emocionais”. Um deles foi a passagem da capoeira regional para a de angola. Ao chegar numa roda de capoeira angola, ele se sentia “absolutamente inadequado, incapaz de compreender o que estava acontecendo, incapaz de ler o que estava acontecendo. Assim, nas primeiras vezes entrar no jogo foi um grande obstáculo emocional. Estava realmente muito tenso antes de jogar”. O mesmo, continua Fabrizio, aconteceu com a música:

Não sendo um nativo de língua portuguesa, aprendi o português através da capoeira por isso não tenho uma base sólida que permita que eu tenha certa confiança, chegar à música durante uma roda ou, então, em uma situação importante. Ainda sinto dentro de mim este desafio comigo mesmo, com meus medos. Mas, por outro lado, também aqui há um impulso que é a energia que me dá o prazer que me dá, eu não toco nenhum outro instrumento então para mim tocar berimbau, atabaque, pandeiro e estar dentro de a orquestra de uma bateria, é então uma emoção muito forte, envolve muita emoção. Além disso, então, ao aprender um pouco mais a língua, começaram as perguntas sobre o significado dos corridos que são cantados, e então se abre, como eu disse antes, uma área de investigação, pesquisa, conhecimento... (ZARETTI, 2016, *trad.minha*).

Todos nós aprendemos a comunicar com pessoas de outros países através do português, ou uma sua versão simplificada, que se tornou uma nova língua franca, não feita somente de palavras, mas também de movimentos, ritmos e situações. Assim explica Marco:

O bom é precisamente isso, que o português para um capoeirista, em seguida, torna-se uma língua franca para se comunicar com o alemão, o francês, o japonês, os americanos. Todos começam a falar uma espécie de brasileiro básico, mas que permite que você tenha uma série de intercâmbios com pessoas que estão do outro lado do mundo. Eu não sabia [português], então, eu aprendi através das canções, através do relacionamento com meu mestre e com outros brasileiros que conheci gradualmente ao longo dos anos (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Além de aprender a língua portuguesa, a capoeira nos levou a querer conhecer o Brasil. Baixinho, depois de ter observado seus alunos, percebeu que o interesse deles não era mais de frequentar o Brasil como turista, mas de entender a cultura e o meio social em que a capoeira tem sido cultivada, assim como conhecer os brasileiros e seus costumes. Ao morar no Brasil, com a missão de conhecer a capoeira, o estrangeiro começa a entender melhor a língua portuguesa e a compreender a capoeira como uma linguagem atrelada ao cotidiano do país. Diz o mestre: “Para entender outra parte [da capoeira], tem que fazer esse *passaggio* que é a parte da língua. Segundo *passaggio* é viver lá no Brasil, porque esse *linguaggio* ele vê lá cotidianamente e aqui só vê dentro de um ciclo fechado” (OLIVEIRA, 2016).

Conhecer o cotidiano dos brasileiros, o olhar das pessoas, o comportamento são experiências ricas para a capoeira, que proporcionam uma dimensão mais ampla do seu significado. Franck Levital (2016): “Eu acho, não sei se estou errado, que quem nunca foi ao Brasil, que pratica capoeira, não pode saber o que é capoeira. Pra saber o que é capoeira, tem que sentir este povo”. Conhecer o Brasil, seus costumes e se confrontar com o pensamento dos brasileiros é uma parte importante do aprendizado, mas deve ser entendida como uma oportunidade de conhecimento e diálogo intercultural. Esse pensamento não deve ser utilizado como desculpa para justificar o fato de os italianos, ou outros estrangeiros, não estar aprendendo capoeira em seus países. Morar no Brasil, treinando com uma orientação carente e sem dedicação não torna ninguém, brasileiro ou não, um capoeirista mais entendido do que um estrangeiro que treina sob boa orientação e com assiduidade em sua terra.

Além de criar relações e abrir possibilidades para conhecer outros países e favorecer o diálogo intercultural, o aprendizado da capoeira ofereceu aos italianos a possibilidade de criar uma nova relação com a música. Na Itália, o aprendizado musical é ligado aos cursos de música ou à educação musical, que é cursada durante o ensino fundamental, deixando ao acaso a sorte ou ao azar de se ter um bom professor. Mesmo assim, é um aprendizado desligado da vida cotidiana⁷⁶. A música é entendida principalmente como algo que se toca, se ouve ou se dança, executada ao vivo ou reproduzida por algum aparelho sonoro. Rituais cotidianos, em que o canto ou a música

⁷⁶ Na Itália, a associação entre música e cotidiano é ensinada em pequenas comunidades tradicionais, que procuram manter rituais e danças como parte da vida comunitária, sendo realidades pouco conhecidas nas grandes cidades.

orientam o movimento do resto do corpo, não são muito difusos. Isso só ocorre em rituais religiosos e em brincadeiras de crianças.

Em Salvador, a relação entre música e aprendizado acontece também de uma maneira diferente, especialmente nos bairros populares, espaços onde se faz presente no cotidiano das pessoas. Não estou falando da música ouvida pelos sons automotivos e das emissoras de rádio amplificadas nas ruas, mas de uma vivência com a música no contexto ritual, que torna o corpo um só com os ouvidos, a boca e o pensamento. A capoeira, como outras tradições afrobrasileiras mantem essa relação. E, ainda, existem resquícios de práticas de uma outra época que extrapolam os espaços rituais tradicionais e fazem parte do cotidiano, a exemplo dos vendedores ambulantes que cantando, circulam pelas ruas, anunciando suas mercadorias com diferentes ritmos e sinais musicais. Ouvir esses sinais sonoros e pequenos cantos rituais, faz lembrar ao nosso corpo que temos fome, sede, vontade e ajuda os trabalhadores em suas tarefas, não somente a serem ouvidos e reconhecidos, mas, também, a passar o tempo, se entreter, respirar melhor...Circulando nos ônibus não é difícil encontrar jovens que improvisam músicas mesmo com toques nos corpos, bancos ou janelas dos ônibus. A música, compartilhada no grupo, é um ótimo passatempo para o engarrafamento constante e para relaxar, depois de um dia de aulas ou trabalho.

Exemplos como esses, que parecem supérfluos, ensinam às pessoas que fazer música, viver o ritmo, pode ser parte do cotidiano de todos. Ressalta-se que antigamente, esse saber era transmitido aos homens pela natureza e pelos animais, o canto dos pássaros, da cigarra, o vento entre as folhas, entre outros, e que, hoje, é facilmente silenciado e substituído pelo sons mecânicos da cidade. A simplicidade da música, do ritmo, distanciou-se dos nossos hábitos tornando-se uma tarefa distante, misteriosa para a maioria, que a considera uma arte destinada a pessoas especiais que possuem inclinação para ela ou que dispõem de ajuda tecnológica⁷⁷. Para os demais, a música, assim como outras artes, tem função ativa somente no nível do imaginário.

Nós italianos tivemos que apreender a relação de troca, que existe na capoeira, entre a parte musical e a parte física. Lembra Marco L. em sua conversa comigo: “É uma coisa muito peculiar, não é por nada óbvia” (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*). Ainda relatou Marco L., tivemos que descobrir e entender que a capoeira não é somente uma arte marcial, mas uma disciplina que compreende diversos aspectos, entre os quais a

⁷⁷ Não quero agora entrar no mérito da discussão sobre música eletrônica.

prática musical, que é fortemente interligada à parte física dos movimentos. “Não só porque se faz capoeira ao ritmo de música, mas porque é parte da experiência do capoeirista, seja quando toca, claro, seja quando joga. Com isso, quero dizer que quando você se movimenta, o faz em base a um ritmo” (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*). A capoeira nos ensinou que nossos corpos não simplesmente se movimentam mas o fazem seguindo ritmos: “pode ser devagar, ou rápido, se você tem pressa, corre, se não caminha, você está sempre se movendo em base a um ritmo. Mas, você não sabe porque o faz. Na capoeira esta coisa é explícita” (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*). Além disso, diz Marco, tem a questão dos textos das cantigas, que transmitem diversas mensagens tornando manifesta também a relação do ouvido com o movimento. No início do aprendizado, conta Marco:

Obviamente no início a presença da música, por quanto agradável, divertida e interessante permaneceu um pouco...como se fosse algo ao lado da prática da capoeira, porque para mim, que tinha me aproximado pela questão da luta, dizia..., “ah que bom tem música também”, mas era como se fosse uma coisa ao lado, paralela. Depois, praticando, entendi que as duas coisas eram a mesma coisa. Então a partir de aí minha atitude com a música de capoeira mudou (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Da mesma maneira, Tiziana relata ter começado atraída pela parte física da capoeira, sua componente esportiva, no entanto, foi se dando conta das possibilidades musicais da capoeira e, diz ela: “na verdade eu me apaixonei realmente quando percebi que também poderia aprender a tocar e cantar, e havia todo um conjunto de coisas” (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*). Emanuela Tamburri lembra que uma das coisas que mais a impressionou foi a música e o fato de poder aprender a tocar. Sua experiência com a arte musical não tinha sido das mais fáceis, ela conta ter sofrido um pequeno trauma. “Lembro-me que eu passei dias com o solfejo e o odiava totalmente, por isso, senti um repúdio pela música. Em vez disso, vi que poderia fazer música de uma forma diferente e, por isso, gostei. Uma maneira um pouco mais básica, mais intuitiva, então, esta coisa me impressionou muito (TAMBURRI, 2015, *trad.minha*).

Essa relação com a música é um fator muito interessante que motiva muitos capoeiristas, não somente italianos, mas de outros países e até brasileiros. Franck Levital relatou a mesma situação, baseada em sua experiência com alunos franceses. Segundo ele, os adultos sentem dificuldade emocional em cantar ou tocar por medo de errar, por conta da ideia difusa que para cantar é necessário se alcançar algum padrão estético de beleza, de afinação padronizada na nota La, A440. Mas, o surpreendente é que também as crianças são inibidas para cantar; nelas, o medo de errar é mais forte que

a vontade de brincar. Nós italianos, também somos musicalmente inibidos: “Muitos com a parte musical quase se aterrorizam, porque são tímidos, devem derrubar a timidez”, relata Tiziana (BRIGATTI, 2016, *trad.minha*).

Na capoeira, continua Franck, a referência para o aprendizado musical é outra, pois tem por base a busca do sentimento: “pode ser que algumas pessoas cantem bem, sim, mas não mexem, não mexem com a emoção. Então, quando eu estou vendo as dificuldades que têm, é tirar essa inibição”. Mariagrazia é cantora profissional, seu gênero preferido é o *blues*. Conversando com ela, reconheceu a semelhança entre esse gênero musical e a capoeira, pelo fato de ambas serem artes criadas nos processos de escravidão e depois recriadas nas cidades, em bairros populares afrodescendentes. Porém, diz ela: “são duas coisas muito diferentes, que eu canto de maneira diferente, sem esquemas, porque, quando se canta em outro contexto que não é aquele da capoeira, entram coisas diferentes. A capoeira é muito mais espontânea, menos artificial, [...] muito mais de barriga, digamos” (SCRIVANI, 2016, *trad.minha*).

Aproveito essa conversa, para sublinhar que, após minha experiência etnográfica no GCAP, considero esse tipo de pensamento um tanto perigoso. Falar de um aprendizado que explora o sentimento não significa que qualquer um pode fazer “o que quer”, do jeito que sente, mas, como apresentei no terceiro capítulo dessa tese, para aprender capoeira, é preciso aprender a sentir, através de um “método oral”, construído, e não espontâneo. A diferença entre o aprendizado musical da capoeira e de outro instrumento ou formas de canto, está principalmente no repertório e nos métodos adotados. Pensar na capoeira como sendo um aprendizado mais “natural” é conceitualmente errado e mostra que ainda existe certo preconceito ligado a esse tipo de arte. Diversamente, como aponta Blacking (1986, p. 67)⁷⁸ devemos nos concentrar na experiência musical da capoeira como capaz de envolver as pessoas numa dimensão comunitária, parte de uma humanidade harmoniosamente organizada, e, então, expressão de um percurso de aprendizado.

Em fevereiro de 2017, participaram do evento do GCAP, em Salvador, quatro capoeiristas angolanos, do grupo Okupandula, Kimbundo, o contramestre do grupo, e três dos seus alunos, jovens entre 14 e 16 anos. Todos eles tocam e cantam capoeira muito bem. Durante três anos de treinos, aprenderam muito mais do que a maioria dos italianos que conheço, mesmo com o dobro de tempo de aprendizado. Quando perguntei

⁷⁸ Ver p. 206 desta tese.

a um deles sobre seu processo de aprendizado musical e sobre suas dificuldades, ele me disse que antes de tocar música de capoeira não sabia tocar outros instrumentos. Primeiro seu professor ensinou a base, depois ele começou a praticar a improvisação. Disse que aprendeu graças a seu professor e a muito treino. Não somente a desenvoltura com a música, mas a facilidade de absorver a movimentação relaxada e fluida também me pareceram impressionantes. Para nós, italianos, que viemos de um país onde a beleza clássica transmite uma postura corporal com os músculos em constante tensão, da qual decorre a leveza e a delicadeza, aprender a relaxar é uma tarefa extremamente complexa, que pode demorar vários anos de treino e implicar em um complexo processo de desconstrução. Mas, é preciso ter cuidado, já que observar essa facilidade, ou identificação, dos angolanos com a capoeira levanta uma questão sugerida por Franck:

Tem aquela coisa, também, aquele preconceito: “você é negro, você tem o ritmo dentro do sangue”. Ai, como estão vendo um negro ensinando, já criam aquela ideia: “eu não sei cantar, não sei dançar...”. Tem que quebrar esse preconceito e mostrar que não existe essa história, não! (LEVITAL, 2016).

Não podemos atrelar a aparente facilidade dos meninos angolanos à naturalidade, conceito ainda difuso, mas ao entorno cultural em que vivem. “Tudo lá é música... Até pra varrer o chão eles cantam”, me disse, uma moça de São Paulo que os acompanhou a Angola. Se muitas tarefas do cotidiano são realizadas ao som de música, cantar e dançar se tornam atividades próximas. Por um lado, não se sentindo inibidos, os jovens aprendem com mais facilidade; por outro lado, mostram a familiaridade que a ideia musical da capoeira tem com sua cultura angolana, outra forma de se comportar, de perceber, de trabalhar e de viver a musicalidade e o movimento, em que, lembra Franck, “até a forma de aprender é diferente” do aprendizado musical clássico.

Em Milão, mestre Baixinho juntou um grupo de seus alunos italianos para ensiná-los a batucada. Falando dessa experiência, ele disse que, para ele, não houve muita dificuldade, mas o movimento e as batidas soavam “quadradas”: “há dificuldade em *se stesso* eu não digo, mas, sim, que o movimento era tudo quadrado. Eu lutei uns três anos, quatro anos, pra sair uma coisa, aquilo que você viu sábado, ok. Uns três anos, quatro anos, para poder sair aquela coisinha”. Já em sua viagem à África, Angola, foi diferente, contou ele: “se você passa algum toque, mesmo que o pessoal não conheça a batida, o pessoal não sabe tocar, mas ele bate ... ele está dentro do *swing*” e assim no Brasil. Ensinar o *swing* aos italianos, diz Baixinho, é um trabalho maior.

Segundo mestre Kenji, no Japão, o conhecimento sobre musicalidade da capoeira é ainda muito escasso. Lá a concepção tradicional do ritmo também é diferente, assim, o

resultado musical de uma roda da maioria dos grupos resulta sem *swing*, “quadrado”. Segundo ele, a situação foi piorando com o passar dos anos, porque quando a capoeira chegou no Japão, os professores tinham mais curiosidade e interesse. Hoje, a maioria dos grupos, para envolver um maior número de inscitos, realiza oficinas de capoeira angola juntamente com oficinas de dança afro, de *hip-hop*, de *reggae*. Alguns grupos fazem show de samba *reggae* e jogam capoeira sem tocar os instrumentos e o ritmo da capoeira. São jogos acrobáticos, com uma música forte que, segundo Kenji, atrai atenção de certo público no Japão. “Eles não sabem nada de capoeira, mas fazem um som forte, fazem muito barulho, movimentos acrobáticos. Todos costumes diferentes do Japão. Todo mundo bate palma” (SHIBATA, 2017). Ainda, disse Kenji, seus alunos, mesmo que não conheçam o Brasil, aprendem capoeira, isso porque recebem um ensinamento que procura ajudá-los a superar suas dificuldades. Segundo Kenji, o problema nas dificuldades de aprendizado dos japoneses são os mestres que não dão atenção a seus alunos, ou por falta de capacidade ou de interesse.

A maioria dos mestres não dá atenção para os alunos, só dá cordão, só dá atenção para a camisa do grupo, para o título. Mas mestre Moraes quando faz uma oficina dá atenção para os membros do GCAP e para os dos outros grupos também, outros japoneses. Então eu acho que ele sempre faz a mesma coisa, no Japão, em Salvador, nos Estados Unidos, na Itália, você sabe ne? No evento da Itália ele chama atenção, discute se alguém está errado, fala “você está errado” (SHIBATA, 2017).

Atualmente, é comum que as rodas de capoeira sejam afetadas pelos costumes musicais e corporais dos países onde são realizadas. Assim, relata Alessandro (2015), fazer capoeira na Itália, na Suécia ou no Japão não é a mesma coisa. Essa diferença mostra que a capoeira nestes países é ainda muito recente e seu aprendizado depende das culturas de cada país, que influenciam a maneira de lidar com o movimento, a musicalidade, a filosofia, a ritualidade, etc., de uma maneira muito forte. Porém, assistir os vídeo de uma roda do GCAP Japão, conhecer alunos do GCAP de países diferentes e compartilhar com eles o espaço da roda, tem provado, em minha experiência etnográfica, que as diferenças culturais podem ser superadas no aprendizado comum. O interessante dessa experiência internacional de aprendizado intercultural é a capacidade que todos temos de nos reconhecemos na capoeira angola, como arte que fala ao homem e a mulher, ensinando a descobrir o corpo, suas emoções e sua criatividade, mostrando, na diferença, quanto pessoas de países diferentes temos em comum.

Ainda, segundo Marco M., na Itália, temos uma visão muito folclorista em que o italiano médio pensa a respeito de um Brasil que não existe, do carnaval, da alegria, da diversão. O contato com a capoeira mostra que o Brasil é muito mais complexo.

O que me atraiu foi a própria arte, a capacidade expressiva, mas me levou a ter que saber mais. Eu tinha uma idéia sobre digamos a origem africana e do fato de terem sido os escravos a usá-lo como uma ferramenta de sobrevivência, ao longo dos anos, tenho aprofundado o assunto. Conhecendo um pouco a história da África, eu acho que há uma forte dívida do Ocidente, da Europa com a África e, portanto, também com o Brasil. O que aconteceu com a globalização da escravidão criou danos agora intransponíveis, então, uma maneira de se tornar ciente disso, que é também causa dos acontecimentos actuais. A imigração é algo que nós causamos. Há uma frase que me impressionou quando houve a revolta nos *banlieues* [bairros populares] de Paris. Nos subúrbios, se lia "você foram lá, agora nós estamos aqui". O fato de que existe essa ferida, ainda está aberta (MARIGLIANO, 2015, *trad.minha*).

A capoeira se desenvolveu como um canal de educação e de circulação de ideias e histórias independentes.

Foi um meio de chegar... Eu como fã de futebol, eu seguia o futebol, especialmente o do Brasil, porque na época ... quando eu era jovem, eu era forte o suficiente, então, o meu pai, que é um grande fã de Pelé... então vamos dizer que eu sempre tive essa coisa ... mas não conhecia a cultura..conhecia um pouco samba... mas... [...] mas uma vez, embarcado esse discurso, comecei a falar, entre aspas, ... a tentar entender um pouco do que era então a história dessas pessoas que nos trouxeram... (VIGORITO, 2015, *trad.minha*).

Essa relação direta com o povo brasileiro estimula um confronto e um diálogo intercultural atual, que enche lacunas educativas que não puderam ser aprofundadas nas instituições escolares.

Isso para mim veio mais tarde, no sentido de que, inicialmente, a capoeira era uma prática 360°, depois, se um quer aprofundar a parte musical, a parte das canções, das palavras, está diretamente ligado ao fato de que você tem que saber mais sobre a história do Brasil mas também da sociedade brasileira em algumas coisas. Eu tive a oportunidade de ficar no Brasil por longos períodos de minha vida, em diferentes áreas, porque, então, o Brasil é muito diferente, dependendo da região. E isso permitiu eu me sentir mais confortável dentro da capoeira, para entender mais o que era o meu papel, como eu estava sendo visto pelos brasileiros. Que sou uma europeia que entra e está interessado-se em algo que ainda é um sua forte cultura popular e para mim era algo totalmente desconhecido. Na minha história de vida na Itália não há nada que se possa conectar com a capoeira (SCARCIOFFOLO, 2015, *trad.minha*).

Além da curiosidade pela diferença e da vontade de descobrir e apreender a história dos povos através de sua arte, outro componente muito importante para o desenvolvimento da capoeira fora do Brasil é a identificação dos capoeiristas com o modelo educativo e filosófico da capoeira angola. Os japoneses, por exemplo, segundo mestre Kenji, têm facilidade em encontrar essa identificação, por conta de sua própria educação que envolve um forte respeito pela tradição, pelos mais velhos e por uma espiritualidade e ritualidade associada ao cotidiano, que, em muitos aspetos, lembra as religiões e práticas afro-brasileiras. Segundo Kenji, isso faz de forma que, ao falar de

ancestralidade, os japoneses criem logo uma identificação e relação com sua cultura, reforçando através da capoeira angola sua própria cultura tradicional. “A ancestralidade, diz Kenji, é muito importante. Os japoneses cultivam o respeito pelos velhos e os ancestrais, então, já conectou o sentimento⁷⁹”.

Franck Levital me contou um pouco sobre sua identificação com a capoeira angola enquanto afrodescendente. Ele mora na França, em Paris, mas sua família é de Guadalupe, onde, conta Franck, existe uma dança chamada *Gow Ka*, que se realiza em círculo, com três percussões principais, também chamadas *Gow Ka*. Dois dos tocadores tocam os tambores sentados em cima deles, o outro faz o solo acompanhando os dançarinos. Na *Gow Ka*, existe uma relação entre corpos, instrumentos, dança, expressão parecida com a capoeira, diz Franck. Mesmo que as duas sejam bem diferentes, possuem códigos parecidos: três instrumentos principais, assim como os três berimbaus; existe uma interação entre tocadores e dançarinos que recebem informações em função do que está acontecendo. Então, me explica Franck, vendo a capoeira foi imediato para ele entender a relação entre a bateria da capoeira e o jogo, o diálogo entre instrumentos e corpos. Além disso, a forma séria, o profissionalismo que existe e a valorização da cultura do povo, que diz Franck, “não é qualquer coisa”, já que existem regras, repertórios, pessoas que transmitem a tradição de uma geração a outra:

Igual a capoeira [a *Gwo Ka*] foi discriminada, foi proibida, as pessoas não podiam tocar. Como não podiam tocar faziam com a boca. Cantavam os instrumentos com a boca, então a cultura continuou. A resistência da capoeira também... em parte ela foi proibida, mas continuou. Então essa relação foi muito forte para mim. [...] A capoeira me ajudou muito a entender qual é a importância da cultura para um ser humano. Ainda mais que eu que nasci na França, não é que eu não me identifico com a cultura da França, mas, meus pais são de Guadalupe, eu comia feijão com arroz. Um francês não come feijão com arroz e porco... farofa, só que a gente não faz a farofa da mesma forma [que no Brasil] (LEVITAL, 2016).

Os sentimentos de estranhamento e de familiaridade podem produzir um desejo de pesquisa e estimular o crescimento da capoeira, assim como podem se tornar entraves para o aprendizado, por falta de identificação ou por achar que não há nada de novo a ser aprendido. Italianos, franceses, japoneses...se interessam pela capoeira porque procuram alguma coisa fora do comum, diferente, depois descobrem que esse fora do comum tem muito a ver com a necessidade de realizar um trabalho com eles próprios, mas também com o passado de suas próprias sociedades: fazer uma roda, cantar e dançar.

⁷⁹ Entrevista Kenji Shibata 5 jan. 2017.

Na Itália, a capoeira mesmo diferente, “exótica”, misteriosa, etc... se tornou uma prática paradoxalmente familiar. Segundo Marco V., originário de Nápoles, na Itália existem contextos em que as pessoas se reúnem em círculo, todas juntas para se dedicar à mesma coisa, que fazem parte da maneira de se expressar do povo, de sua tradição cultural:

Comparando-a com algo que é perto de minha cultura, as canções nas *tamburriata*, há alguns provérbios, frases que dizem uma coisa e têm um outro significado e, talvez, ajudam a compreender algumas situações [...] Se um procura interpretar o significado que existe por trás e que não está só na tradução literal da coisa, pode ajudar você a se comportar de outra maneira, que é então o discurso que estava fazendo no início, sobre a vida de todos os dias (VIGORITO, 2015, *trad.minha*).

Marco L., nascido em Milão, me contou que, através da experiência direta com a capoeira, começou a pesquisar práticas italianas parecidas ou análogas, como, diz ele:

a dança das facas, a dança das espada, ou as *tarante*, toda uma série de coisas que fazem parte de formas rituais antigos, que, depois, submetidos a transformações ao longo dos séculos, agora, claro, quase desapareceram, típicas do nosso sul e que têm a ver com música, corpos em movimento e rituais de libertação. [...] Porque estes rituais são algo que é muito isolado no cenário da música italiana, eles não são redutíveis aos gêneros musicais e são baseados em tradições mais antigas (LIBERATORE, 2016, *trad.minha*).

Marco M. que é originário da região do sul da Itália chamada Puglia, lembrou que, na área chamada Salento, existem fenômenos de *trance* que se parecem, assim como um antigo jogo ao som de grandes pandeiros em que os jogadores fingem ter uma faca na mão, chamado a dança das espadas, que, segundo ele, parece muito com a capoeira. “A origem é da Magna Grécia, dos rituais ligados a Bacco ou ao que havia antes dele na Grécia, mas é também africana” (MARIGLIANO, 2015, *trad.minha*). Também, segundo Francesca, no sul existem contextos musicais e de dança realizados em círculo com grandes pandeiros que, do ponto de vista emocional, lembram uma roda de capoeira e sugerem outros tempos. Diz ela: “é como se entrasse em uma dimensão que na vida que tenho hoje não consigo viver, com a qual não tenho contato. Mas quando pratico capoeira, ou por exemplo ao sul, com a *pizzica* e a *taranta* sinto mais ou menos a mesma coisa. Gosto disso realmente” (SCARCIOFFOLO, 2015, *trad.minha*).

Essa prática muito antiga de estar juntos em círculo atrai como maneira de sair do dia-dia, da rotina, em contraposição com a vida laboral onde as pessoas, diz Franck, devem provar que são eficazes, as melhoes, que devem fazer coisas que não tem a ver com elas, as vezes mentir, fazer de conta que não são o que são:

Lá não, lá na capoeira, bem pelo contrário, você vai para se achar, você é sozinho na frente de um espelho [...] a capoeira é o espelho e a gente se apresenta nela e recebe. E como é que recebe? Recebe em função do que dá. Então, na forma que a gente se coloca na capoeira nós vamos receber do outro nossa própria imagem que ele vai

retransmitir, dar de volta. [...] Na capoeira [...] tudo é interação. Então acho que é isso que eles procuram essa interação entre as pessoas (LEVITAL, 2016).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do percurso de reflexão, discussão e produção dessa tese imaginava que chegada nesse ponto teria uma ideia clara sobre como finalizar essa pesquisa acadêmica, hoje, ao enfrentar-me com essa tarefa, me dou conta que isto não aconteceu da maneira como então pensava. Pois, compreendi, na prática da escrita etnográfica, o que muitas vezes tinha lido nos textos teóricos: culturas são ambientes comunicativos de relação, confrontação e diálogo. Elas convivem em movência e como tais devem ser interpretadas. Aprendendo a considerar o imprevisto como ponto de força da resistência cultural da capoeira angola, lembrando que o termo resistência não significa estagnação, mas expressa a existência de um diálogo ou confrontação em ato.

Durante este período, meu conhecimento muito se enriqueceu, aumentando, assim, minhas perguntas de pesquisa e os caminhos para possíveis respostas se ampliaram. Ao por um ponto nessa pesquisa que sei inconclusiva, tenho a sensação de estar cumprindo essa etapa de minha vida com sinceridade e seriedade para com as pessoas que envolvi nesse processo. Com o passar do tempo e à medida que meu envolvimento se fez mais profundo, me dei conta de que meu interesse, desde o começo, tinha sido estimulado por um problema. Queria falar sobre a beleza, o dinamismo, a criatividade e a força da capoeira angola que havia conhecido em Salvador, diferente daquela que havia visto pela primeira vez na Itália. Muitas vezes, ao falar sobre capoeira angola, seja na Itália ou no Brasil, percebi que cruzava com olhares condescendentes e até emocionados, mas sem crença quanto à possibilidade da capoeira merecer alguma atenção mais aprofundada.

Ao chegar a Salvador, lembro o depoimento de um professor e médico baiano, que se referiu ao berimbau como um instrumento para quem tem poucos neurônios¹. Afirmção que, a meu ver, exemplifica dois processos em ato que envolvem a capoeira. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento do pensamento racista, que apresentei no primeiro capítulo dessa tese, que divulgou a ideia que as linguagens artísticas próprias dos afrodescendentes e das populações indígenas do Brasil são inferiores às que foram elaboradas a partir de tradições artísticas européias. O segundo tem a ver com o escasso conhecimento do berimbau, apesar de sua divulgação massiva, especialmente através da capoeira. O que minha experiência etnográfica mostrou é que o berimbau não tem somente uma corda, mas diversos elementos, que, quando tocados com propriedade, o

¹ Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/ultnot/2008/04/30/ult105u6467.jhtm>, consultado em 12 mar. 2017.

tornam um instrumento que permite executar diversos sons, nuances e ritmos. Para reproduzi-los é preciso grande desenvolvimento cognitivo e motor, considerando que, durante uma roda, o tocador desenvolve diversas atividades ao mesmo tempo: toca em conjunto, improvisa, canta, fica atento às dinâmicas da roda e fora dela, dialogando em diversos planos.

Lembro-me, também, de uma vez em que convidei uma amiga para assistir pela primeira vez uma roda no GCAP. Eu estava emocionada e curiosa para saber sua impressão, mas, contrariamente ao que eu sentia, ela, entediada, adormeceu. Não me incomodei com isso, ela nem deve lembrar, mas esse episódio me fez pensar. Será que ela só estava cansada, ou de fato nos resulta difícil apreciar expressões e sons aos quais não estamos acostumados? No início do meu aprendizado, por exemplo, eu sentia admiração pela atmosfera sonora que a roda do GCAP criava, mas não era capaz de distinguir com clareza os diferentes sons e variações produzidos pelos instrumentos, assim como não entendia a complexidade das relações que eram tecidas durante o ritual. Só aos poucos me tornei capaz de entender e ouvir essa diversidade sonora e comunicativa. Lembro ainda de muitos conhecidos tentando imitar, de uma forma às vezes tosca ou ridícula, os movimentos ou os sons do berimbau, como a dizer: “eu também sei jogar capoeira”. É verdade: capoeira é para todos. Ela é uma brincadeira. É liberdade, é amizade, é Brasil, é África... mas não é qualquer coisa. Pesquisando e aprendendo, descobri que esse pensamento é o que alguns mestres e pesquisadores tentaram mudar ao longo do século XX e XXI, sendo porta-vozes de um posicionamento diferente, de valorização da diversidade, de descolonização do pensamento, do corpo, dos sentidos.

O primeiro capítulo dessa tese é o resultado dessa pesquisa inicial em documentos históricos, como diários de viajantes, recortes de jornais, ilustrações, fotografias, gravações e pesquisas acadêmicas da segunda metade do século XIX e início do século XX. Documentos que serviram de base para uma narrativa sobre a construção de um discurso a respeito da capoeira, que procura realçar tensões, adaptações e inovações que, a cada época, e por atores e ponto de vista diferentes - viajantes, jornalistas, pesquisadores e mestres -, foram acontecendo.

É necessário dizer que o acesso a documentos digitalizados foi fundamental para o desenvolvimento dessa tese, pois, a consulta em arquivos digitais encurtou o tempo de pesquisa e facilitou o acesso a documentos que anteriormente não estavam disponíveis fisicamente em um único lugar, sejam eles livros, artigos, gravações ou ilustrações. Essa

diferença de trabalho se tornou evidente quando das pesquisas nos jornais de Salvador, dos quais o único que se encontra disponível digitalizado é o jornal “A Tarde”. Os jornais “Tribuna da Bahia”, “Correio da Bahia”, “Jornal da Bahia” foram pesquisados na Biblioteca Pública da Bahia e é possível que, devido a grande quantidade de trabalho e a edições ausentes, alguns artigos tenham passados despercebidos.

Essas consultas têm sido, a meu ver, fundamentais para reconstruir um percurso de formação da opinião comum sobre capoeira, reconhecendo o papel predominante que os meio de comunicação o os pesquisadores ocupam na formação e no esclarecimento do que é ou não é capoeira. Esclarecimento sobre o qual foi argumentado o tombamento da capoeira e a inscrição do ritual da roda entre os Patrimônios Imateriais da Humanidade, uma narrativa institucional historicista que assinala o desenvolvimento de mais uma nova compreensão, globalizada, da capoeira. Desde essa perspectiva, não surpreende que, mesmo no momento de maior aceitação e difusão global da capoeira, o GCAP, entre outros poucos grupos, se posicione em direção oposta a essa visão institucionalizada, entendendo a atualidade como um dos “piores” momentos para a capoeira angola.

O segundo capítulo se centrou em apresentar o trabalho de oposição e o projeto de resistência que o GCAP tem desenvolvido desde sua fundação para difundir conhecimento através e sobre a capoeira angola. A trajetória de mestre Moraes a partir de seu convívio com a academia de mestre Pastinha, orientado pelos mestres João Grande e João Pequeno, e com outros mestres que conheceu em contextos diversos, o torna representante de uma tradição que possui uma visão sócio-política da capoeira. Nessa trajetória, que reconstrui a partir de documentos e entrevistas, ressaltam tentativas de inovação com o intuito de levar adiante as ideias de seus mestres para a atualidade da capoeira. Com esforços, em parceria com diversos atores, para a união dos mestres, a organização dos praticantes de capoeira angola, o estreitamento de relações entre entidades artístico-culturais, sócio-políticas diversas e intelectuais brasileiros e estrangeiros. Enfrentando épocas de rupturas, mas saindo sempre adiante com novas propostas. Tais propostas convergem para a atenção em verbalizar a capoeira angola não somente como prática esportiva, mas por sua complexidade e poder educativo, estimulando produções intelectuais do próprio grupo em artigos, revistas, palestras, oficinas, eventos, participações em vídeos e, por último, mas de suma importância, com a criação de uma discografia autoral do grupo. Todas essas atividades, sem dúvida,

contribuíram para a formação de muitos capoeiristas e para a institucionalização do Forte da Capoeira em Salvador.

No terceiro capítulo, me dedico à reelaboração da experiência etnográfica no GCAP, sem esquecer que mesmo nos primeiros dois capítulos, onde o trabalho documental foi predominante, a experiência de campo foi fundamental à reinterpretação dos dados encontrados. De fato, nessa tese construí uma metodologia de pesquisa própria, que tem a participação como elemento principal, seja no convívio com o GCAP, seja na elaboração do trabalho escrito. Uma pesquisa interdisciplinar que transita entre antropologia, poética oral, filosofia e história para o estudo da arte, entendida como atividade estética e comunicativa que gera conhecimento. A experiência etnográfica foi fundamental para realçar um ponto de vista não institucional sobre a capoeira angola. O problema principal foi o receio de cair no erro da banalização e da descrição, pois, definir a capoeira angola é um caminho de banalização, que incorre no aplainamento de suas múltiplas identidades, desconsiderando que sua riqueza está exatamente na sua capacidade de se adaptar em tempos diferentes e assumir significados diversos, ligados à prática cotidiana de seus intérpretes.

Por isso, evitei falar daquilo que todos veem da capoeira: o jogo, os movimentos, suas regras, os golpes, os instrumentos, os toques, etc... Pois, para saber isso é preciso treinar capoeira e não mais escrever sobre ela. O ponto de vista reflexivo se tornou assim um recurso metodológico para evitar de falar sobre o que é capoeira angola, mas sobre como ela despertou e estimulou, em mim, diversas emoções, interesses e conhecimentos. Sem esquecer que as temáticas aqui discutidas se desenvolvem a partir do ponto de vista de um aluno de capoeira.

Para tentar traduzir as experiências cotidianas no GCAP, recorri, ao longo do texto, a citações (em itálico) e metáforas, assim como, entrevistas e anotações de conversas informais. Essas técnicas, próprias do trabalho etnográfico, foram muito úteis para a construção da escrita. Porém, sua utilização não foi fácil, já que a linguagem própria do contexto vocal aparece como mais romanceada no texto escrito, pois, quem lê não tem à sua frente a pessoa falando, apresentando, com as marcas, as posturas e expressões de seu corpo sua personalidade e história. Esse aspecto me parece fundamental de ser realçado, porque, por mais que eu tenha evitado criar uma narrativa folclorizante, tenho, às vezes, a sensação de não ter conseguido evitá-la.

Essa experiência etnográfica se tornou uma maneira de traduzir um conhecimento polifônico sobre ritualidade, arte e poética oral na atualidade e, ao mesmo tempo, foi uma ocasião para pesquisar a produção artística e o desenvolvimento da criatividade de uma tradição da capoeira angola hoje. Dialogar com a produção de mestre Moraes e participar da prática ritual no GCAP me mostrou que a capoeira não só não é simplesmente uma arte, um ritual ou um jogo, mas ela é, e foi, feita por pessoas cujas ideias e histórias precisam seguir adiante, para que continuem a fazer sentido. Mostrou que capoeira angola mais que tudo é uma atividade que exige muito estudo para que possa ser desenvolvida com criatividade. No convívio com os outros, a maneira como o mestre ensina a resolver os conflitos, ou a levar adiante as relações, mostrou que capoeira é política. Por isto, existe uma grande variedade de grupos e modalidades de capoeira, cada uma representando posicionamentos diversos, contrastantes ou similares, congruentes ou não.

Meu envolvimento com a palavra cantada e escrita da capoeira angola foi tão intenso que me pareceu necessário, no quarto capítulo, evidenciar a existência de um diálogo em curso nas produções discográficas do GCAP realçando a relação que seu repertório tem com o passado e suas propostas para o presente/futuro. O estudo da discografia do grupo foi fundamental para perceber que a cada produção houve um amadurecimento do repertório, das composições e da unidade autoral de cada disco. Com atenção para estes elementos, relacionados aos documentos sonoros do passado, utilizei o contraditório termo “mandinga”, que carrega o imaginário misterioso e rebelde dos povos africanos no Brasil, para falar de uma poética própria da capoeira angola desenvolvida por mestre Moraes. Com “poética mandinga”, entendo a transmissão de uma concepção peculiar do universo, que adota o intangível, sentido, ou imaginado, como criador da realidade, visível, tangível e apreensível. Uma concepção voltada para o entendimento de que, atrás da “verdade”, existe sempre outra verdade, simbolizada pelo círculo, pela roda de capoeira, realçando: a compreensão do tempo circular, o passado-presente-futuro como partes de uma mesma temporalidade; a ideia de infinitude e ambiguidade do conhecimento; a importância da transmissão oral do conhecimento, cuja força é sua indeterminação, seu estado de entre lugar.

Até hoje, foram desenvolvidos diversos trabalhos que registraram textos de corridos e ladainhas, recopilando temas e assuntos por eles tratados e apontando para interessantes reconstruções históricas e linguísticas dos termos. Entre eles, alguns evidenciaram o caráter dinâmico das palavras cantadas, que são encontradas em trânsito

entre a capoeira e outras manifestações afins. As cantigas de capoeira também foram analisadas para identificar e significar alguns costumes do passado. Diversamente do que já foi feito, tentei mostrar como hoje, também graças a popularização das técnicas de gravação, temos acesso a materiais, produzidos ao longo dos últimos cinquenta anos, indicadores do constante movimento, não somente de cantigas e palavras, mas de uma poética, que se reconstrói, com acréscimos, recortes, novas assimilações. Não como sendo algo novo, mas como o desenvolvimento de um fazer poético do passado, com inovações, mas especialmente com reproduções e diálogos em ato.

As pesquisas sobre a voz empreendidas por Paul Zumthor, e suas releituras no âmbito da literatura de cordel e da arte do repente propostas por Edilene Matos e Andréa Betania foram fundamentais para o desenvolvimento desse quarto capítulo. À luz desses estudos sobre poética da voz, se tornou pra mim mais clara a interdependência que, hoje, a oralidade e a escrita têm entre elas, focando ainda a atenção sobre o forte papel da oralidade mediatizada. Ressaltei, assim, a importância da produção discográfica da capoeira que, quando associada à prática cotidiana da capoeira, se torna um suporte para a memória e é útil para desenvolver a criatividade oral. Mas quando ela é ouvida sem relação com a intimidade do aprendizado presencial, se torna um canal de inovação mais próximo da escrita. Associar a análise da discografia do GCAP à experiência etnográfica me permitiu assim evidenciar a importância desse *corpus* como um lugar de diálogo do mestre de capoeira com seu público, até então, desconsiderado por pesquisadores que o viam como limitante, enquanto aparentemente tira a música da capoeira do seu ambiente imanente, do ritual, sempre diverso. Um lugar de expressão e de diálogo do mestre com o passado, feito de citações, estudo, reflexões que permitem reforçar seu posicionamento no mundo, frente às pessoas que pertencem ao mesmo grupo identitário, portanto, um lugar de afirmação de identidade e de tradição. Mas também uma narrativa aberta em que, como em poesia, as inspirações, os sentimentos, os desejos de quem compôs dados versos são compreendidos de uma maneira diferente por seus leitores. As leituras individuais, juntamente com as experiências, criam interpretações diversas. Mas, diversamente da poesia, ou da música, na capoeira as interpretações são orientadas para um campo de experiência comum a cada intérprete, que é o ritual da roda. A compreensão do texto musical é orientada pelos acontecimentos nas rodas que são fundamentais para o desempenho desse momento comunicativo. Durante o ritual, orientado preferencialmente por um mestre, as cantigas podem se tornar um real meio de

transmissão e produção de conhecimentos, um motor de ação, que dos ouvidos passa ao corpo e é devolvido para a mente, nosso ouvido interno. Assim, no contexto ritual dos treinos e das rodas, textos aparentemente simples, podem favorecer compreensões e a produção de um conhecimento mais complexo, ligado às relações tecidas e à ação voco-corporal, sonora e rítmica.

Enfim, como o interesse dessa pesquisa é com a atualidade da capoeira angola decidi dedicar o quinto e último capítulo à minha experiência de italiana, em trânsito entre dois países, em diálogo com outros capoeiristas italianos e não brasileiros. Se a movência do texto tem sido o interesse do quarto capítulo, aqui, me interessei pelo conhecimento que adquiri graças as viagens entre a Itália e o Brasil, uma espécie de nomadismo que tem criado possibilidades de distanciamentos e reaproximações às diferentes perspectivas com que a capoeira angola é vivida nos diversos países. Esse movimento tem favorecido meu diálogo com outros capoeiristas, ampliando-o. Pesquisar mais a chegada da capoeira em outro país me permitiu entender sua atual divulgação e refletir sobre: quais foram os caminhos que percorreu e os aspetos realçados nessa trajetória; quais são algumas das pessoas interessadas, que estão construindo o futuro da capoeira angola fora do Brasil; o que elas imaginam com isso.

Procurei evidenciar a paixão que alguns italianos tem desenvolvido pela capoeira, se apropriando de uma atividade inicialmente misteriosa que lhe ofereceu a possibilidade de se descobrir melhor, de conhecer e de se reconectar com os benefícios da experiência ritual, mesmo sem ter ligação com uma tradição. A capoeira angola, na Itália, tem um desenvolvimento muito recente; ela está sendo praticada desde um máximo duas décadas e com frequência é orientada por pessoas que não têm experiência para isso. Fato que reflete em dificuldades técnicas musicais e corporais, bem como em incompreensões na organização e no gerenciamento do ritual. Em suprimento a essas carências, que não são prerrogativas dos grupos estrangeiros mas podem ser observadas também, no Brasil, em grupos que não recebem a orientação adequada, a capoeira angola está se desenvolvendo com características próprias que se aproximam mais do cotidiano e da experiência de vida dos italianos.

No entanto, a relação foi criada e se continuar a ser desenvolvida com paixão e dedicação vai continuar mudando, mostrando que os aspectos subjetivos da capoeira são indetermináveis e contraditórios. Por meio dessa reflexão, realço a capoeira como uma ambiência comunicacional, que permite o diálogo intercultural, aproximando comunidades, se afirmando como uma expressão artística, desenhando o mundo com

traços de resistentes narrativas poéticas voco-imagético-corporais. Uma arte que nós italianos, ou estrangeiros, assim como os brasileiros, precisamos cuidar. Tomando seu conhecimento a sério caso queiramos nos envolver com os elementos que a distinguem enquanto arte: sutilezas, detalhes e subjetividades.

Inevitavelmente, a capoeira angola, como sua roda girante, muda, reinventa-se, mostrando um jogo de complexas relações: de um lado, a voz, o canto, a música e a possibilidade de “revelar” mais que a visualização; de outro lado, o jogo, a ginga, a fascinação pela imagem visual e a riqueza do movimento. Assim, cada passo da capoeira pode ser o passo de um novo fazer, sempre ancorado em sua história de travessias e constantes movências, deslocamentos e ensinamentos.

A capoeira, poética assentada numa composição sonoro/verbal/plástica, revela um olhar voltado para plurais manifestações da cultura.

Mas, essa história não acaba aqui, ela prossegue...

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 SITES E ACERVOS ONLINE:

- abeiramar.tv
- archive.org
- blacfoundation.org
- blog.angolangolo.com
- bn.br
- bndigital.bn.gov.br
- brasilianafotografica.bn.br
- brasiliana.usp.br
- capoeira.jex.com.br
- capoeiramilano.com
- centrodeculturas.ba.gov.br
- cinemateca.gov.br
- enciclopedia.itaucultural.org.br
- facebook.com/Grupo-de-Capoeira-Angola-Pelourinho
- ficamundo.org
- folha.uol.com.br
- folkways.si.edu
- gcap-j.com
- ims.com.br
- iucat.iu.edu
- joaogrande.org
- kilombotenonde.com
- memoria.bn.br
- mestremoraes-gcap.blogspot.com.br
- museuafrodigital.ufba.br
- repubblica.it
- studyabroad.temple.edu

8.2. LEIS:

Código Criminal do Império, Brasil, 16 dez. 1830, disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm>, consultado em 15 abr. 2017.

Código Penal, Brasil, 1890, Disponível em <legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>, consultado em 15 abr. 2017.

Constituição da Republica dos Estados Unidos do Brasil, 24 fev. 1891, disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>, consultado em 14 abr. 2017.

Lei n. 496, 1 ago. 1898, disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>>, consultado em 14 abr. 2017.

8.3. TESES E DISSERTAÇÕES:

ARAÚJO Rosângela Costa. *Iê Viva meu Mestre: a capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2004.

DIAS Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador – Bahia, 2004.

DINIZ, Flávia Cahineski. *Capoeira Angola: identidade e trânsito musical*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FONSECA Carolina Ferreira. *Forte da Capoeira: esquivas entre espetáculo e resistência em Salvador*. Dissertação (Mestrado) – PPGAU, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARTINS Marcelo Adriano. *Duas trajetórias, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MIZUKAMI Pedro Nicoletti. *Função Social da Propriedade Intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88*. Dissertação (Mestrado), Programa de Estudos Pós-Graduados em Direito Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PIMENTA, T.S. *Artes de curar: um estudo a partir dos documentos da fisicatura mor no Brasil do começo do século XIX*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

PIRES Antônio Liberac Cardoso Filho. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese (Doutorado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciência Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

REIS Leonardo Abreu. *Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA Adréa Betânia da. *Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso*. Tese (Doutorado) Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia cotutela Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Salvador/Nanterre, 2014.

SOUSA Ricardo Pamfílio de. *A música na capoeira: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado) Etnomusicologia, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TRINIDADE Cláudia Moraes. *A casa de prisão com trabalho da Bahia, 1833-1865*. 2007. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

_____. *Ser preso na Bahia do século XIX*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

TRINDADE Pedro Moraes. *Do lado de cá da kalunga: os africanos angola em Salvador 1900 – 1864*. Dissertação (Mestrado) História Social da Universidade Federal da Bahia, Salvador – Bahia, 2008.

VELLA Guilherme Riveiro. *Pela ruptura, a ordem*. Dissertação (Mestrado) Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

8.4 ARTIGOS JORNAL, SITES E BLOG:

A.B. Nuovo successo di Brazil Tropical: Rio da mille e una notte. *Corriere della Sera*, Milano, 8 abr. 1981, p. 17.

AL “PREMIO Roma” 40 giorni di teatro. Roma: *Corriere della Sera*, Gli spettacoli, 30 mar.1974, p. 13.

APRESENTAÇÃO em homenagem a Mestre Pastinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 nov.1981.

AS VOZES do Ce'ó: Alto-falantes e auto-ouvintes – A chuva de rumores exquisitos que vêm de cima. São Paulo: *Diario Nacional*, 1 dez. 1927, p.1.

ASSESSORIA de Comunicação da SCT, 23 mar. 2006, Disponível em <www.capoeira.jex.com.br/noticias/forte+da+capoeira+salvador+ba>, consultado em 08 abr. 2017.

BETTIZA Enzo. *Diario dalle Americhe: Lo specchio del Brasile*. *Corriere della Sera*, Milano, 24 jul. 1973, p. 3.

BRITO Reynivaldo. *Os Grandes Mestres da Capoeira*. *A Tarde*, Salvador, 02 mai. 1982. Caderno 2, p. 2.

CAPOEIRA de Angola: Pelourinho. *Jornal da Bahia*, Salvador, 13 jun. 1989, Caderno 2, p. 5.

CAPOEIRA e samba de rosa no Calçadão de Copacabana. *A Notícia*, Rio de Janeiro 02 fev. 1974.

CAPOEIRA no festival de Arte Negra. *A Tarde*, Salvador, 19 abr. 1966, disponível em <ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1966-04-19_1.pdf>, consultado em 15 abr. 2017.

CAPOEIRA presente na festa de Primavera. *A Tarde*, p. 3, 29 nov. 1985.

CARMEL Arthur. *Capoeira Angola dá a volta por cima*. *Jornal da Bahia*, p. 6, 18 ago. 1988.

CARNEIRO Valber Roberto. *A resistência da capoeira angola*. *Tribuna da Bahia*, Salvador, Cultura, 30 jul. 1988, p. 1.

CARVALHO Jailton de. *Mestre quer capoeira sem folclore*. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 15 jun.1989.

CARVALHO Leticia Cardoso de. *Especial Mestre Moraes*. Revista *Praticando Capoeira Especial CD*, São Paulo, Editora Parma, Ano I – N. 11, 2005.

CENTRO de Cultura Popular resiste por conta própria. *Tribuna da Bahia*, Salvador, Esportes, 25 set. 1988, p. 3.

COLABORAÇÃO, *Cartas do Rio*. A Baía, 31 jan. 1902, disponível em: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br, acesso 5 abr. 2017.

COLOSSEO Rock, c'è anche Gabriel. *La Repubblica*, 26 out. 1996.

COSTANTINI Emilia. *Come Marco Polo*. Roma: Corriere della Sera, 17 abr. 1988, p. 38.

CRIPPA Valeria. *Suoni e colori esotici sul palcoscenico del Lirico dopo Natale. "Oba Oba" ed è festa: arriva lo spettacolo con le belle ragazze brasiliane*. Corriere della Sera, Milano, 21 dic. 1995, p. 51.

DE SOUZA Marconi. *Governo não cumpre promessa e forte vira antro de marginais*. A Tarde, Salvador, p. 3, 20 ago. 1996.

DEBATE *Capoeira Angola na roda*. Tribuna da Bahia, p. 7, 4 ago. 1986.

DESORDEIROS *Perigosos*. A Baía, Salvador, 20 mar. 1905, p. 1.

DISCÍPULO *de Pastinha teme pela capoeira*. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 6, 6 mai. 1986.

EVENTOS *Discutem Capoeira Angola*. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 7, 14 nov. 1997.

FALCÓN Gustavo. *O Mago Pastinha. Ex-13*, Salvador, , p. 17-19, ago. 1975.

FARIAS Berna. *Ie! Camara. A capoeira vai ao debate*. A Tarde, Salvador, 02 ago. 1986, Caderno 2, p. 3.

FÁTIMA de Danneman Maria. *Forte Santo Antônio está abandonado há mais de 10 anos*. A Tarde, Salvador, p. 5, 12 jun. 1997.

FÁTIMA de Danneman Maria. *Viagem no tempo pelos fortes de Salvador*. A Tarde, Salvador, p. 12, 18 dez. 1999.

FONSECA Albenísio. *A face subversiva da capoeira*. A Tarde, 17 nov. 2007, p. 3.

FORTE *de Santo Antônio reforma de fachada*. Tribuna da Bahia, Salvador, Esportes, 25 set. 1988, p. 3.

FORTE *de Santo Antônio será Forte da Capoeira*. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 8, 22 dez. 2005.

FORTE *de Santo Antônio será restaurado*. Correio da Bahia, Salvador, p. 3, 16 ago. 97.

FORTE *Santo Antônio Além do Carmo fecha para reforma*. Correio da Bahia, Salvador, 29 mar. 2006, disponível em www.capoeira.jex.com.br/noticias/forte+da+capoeira+salvador+ba, consultado em 08 dez. 2016.

FREITAS, Josivaldo. *Capoeira mata um*. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 22 fev. 1995.

G. T. *Stanieri di Milano in Festa*. Corriere della Sera, Milano, 29 abr.1994, p. 49.

GASPAR, Lúcia. *Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX)*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar../index.php?option=com_content&view=article&id=131&Itemid=1>. Acesso em: 8 abr. 2017.

_____. *Henry Koster*. Enciclopédia Nordeste, 2009. Disponível em: <<http://www.onordeste.com/portal/henry-koster/>>. Acesso em: 8 abr. 2017.

GRUPO de Capoeira Angola homenageia mestre Didi. Correio da Bahia, Salvador, 10 mar. 2006.

GRUPO quer preservar e ampliar prática da capoeira angola. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 7, 04 ago. 1986.

OFICINA de Capoeira. A Tarde, Salvador, 28 ago. 1985, p. 4.

IL PUGILE contro il Karateka: Strana festa delle arti marziali. La Repubblica, 20 jun. 1993.

IL TEATRO musicale di Cinque in Brasile. La Repubblica, 20 out. 1990.

JEAN-BAPTISTE Debret. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>>. Acesso em: 15 de Abr. 2017.

JOHANN Moritz Rugendas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>>. Acesso em: 15 de Abr. 2017.

LA CAPOEIRA in discoteca a San Giuliano. Corriere della Sera, 29 nov. 1992, p. 48.

LAGO Junior. Capoeira não se apreende na escola. *Tribuna da Bahia*, Salvador, Variedades, 12 mai. 1987, p. 1.

MAGICA samba che fai ancora sognare il cummenda. Ritmo, danze, macumba, acrobazie coreografiche e bellezze dal Brasile: la ricetta "Oba Oba" funziona sempre. Corriere della Sera, Milano, 23 dez. 1993, p. 31.

MANIN Giuseppina. *Da oggi Sudamerica in scena: "Fiestas col Drago" tra danze e teatro*. Milano: Corriere della Sera, 14 jun. 1982, p. 20.

MANIN Giuseppina. *Profumo di Brasile, arrivano gli Oba Oba. Il gruppo sudamericano al Carcano dopo 8 anni di assenza dall'Italia*. Corriere della Sera Milano, 20 dez. 1993, p. 46.

MANZONI Franco. Da Bahia un affresco musicale: Stasera arriva sulla scena dello Smeraldo lo spettacolo "Brazil Tropical". Corriere della Sera: Milano, 29 dic. 1988, p. 30.

MARIA Graham. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6024/maria-graham>>. Acesso em: 15 de Abr. 2017.

MARTORANA Marina. *Da San Siro a Novegro, una festa tira l'atra. L'estate diventa più esotica con ritmi e ricette tropicali*. Corriere della Sera, Milano, 9 jul. 1994, p. 51.

MENICUCCI Marilena. Dai bar di Trastevere a piazza Navona i brasiliani vivono tra samba e tradições. Corriere della Sera: Roma, 30 nov. 1992, p. 40.

MESTRE Pastinha é nome de acadêmia. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 3 mai. 1982.

MESTRE Pastinha ganha pensão. E a academia? Tribuna da Bahia, Salvador, p. 5, 16 jan.1975.

MISSÃO Artística Francesa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo340/missao-artistica-francesa>>. Acesso em: 15 de Abr. 2017.

MONTEIRO Adriana. *As verdades de um capoeiristas.* O Dia, Rio de Janeiro, 02 dez.1973.

MOSTRA de capoeira no dia 3. Tribuna da Bahia, Salvador, Cidade, 28 jul. 1986, p. 5.

MOSTRA de capoeira vê abandono da infância. A Tarde, Salvador, 13 ago. 1989, Cad.2, p. 2.

MOURA Jair. *Capoeirista de antigamente não “brincava em serviço”.* A Tarde, Salvador, p. 10 jul. 1971.

NÃO há guerra na capoeira angola. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 3, 05 set. 88.

NOVA Conspiração. São Paulo: Auctoridade, 1 mar. 1896, nº 7, p. 3.

O ATO [...]. A Tarde, 3 mai. 1982.

OBA Oba bis, il Brasile resta a Milano. Corriere della Sera: Milano, 5 jan. 1994, p.38.

PACHECO Antônio Carlos. *Mestres angoleiros buscam união.* A Tarde, Salvador, 01 jun.1987, Cad. 3, p. 3.

_____. *TRÊS Eventos agitam os capoeiristas.* A Tarde, Salvador, p. 15, 31 jul. 1987.

PASTINHA O Mestre da Capoeira. Revista O Cruzeiro, Salvador, 4 mai. 1963.

POR causa de um samba. A Baía. Salvador, Cad. Notas Policiais, 26 jun. 1910, p. 2.

PORRO Maurizio. *Un tuffo folck nel Brasile e ricco di samba.* Corriere della Sera: Milano, 13 dic. 1984, p. 23.

_____. *Magica samba, che fai ancora seognare il cummenda.* Corriere della Sera: Milano, 23 dic. 1993, p. 31.

_____. *Oba Oba, il Brasile Sognato.* Corriere della Sera, Milano, 30 dic. 1995, p. 39.

PRESO o capoeirista que matou Geraldo. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 8, 12 jan. 1977.

RAMOS Jorginho. *Vapor de Cachoeira 190 anos.* Disponível em <https://jeitobaiano.wordpress.com/2009/10/04/vapor-de-cachoeira-190-anos>, consultado em 15 fev. 2017.

SAIBA quem foi o “mulatologo” Oswaldo Sargentelli. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>, consultado em 15 fev. 2017.

SAMBA dal Brasile con mulatte mozzafiato. Corriere della Sera, Roma, 14 mar. 1982, p. 23.

SAMBA, Batuque e candomblé. Gazeta do Povo, Salvador, 07 fev. 1906, p. 2.

SAMBA. A Baía, Salvador, 14 out. 1907, disponível em <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>, acesso em 14 abr. 2017.

SAMPAIO Maristela. *Fortaleza de Santo Antônio aguarda reforma há 20 anos*. A Tarde, Salvador p. 2, 15 apr. 2001.

SCARNECCHIA Paolo. *Grande cosa il samba arte vera e popolare*. La Repubblica, 17 jul. 1984.

SESTO Brasiliana. Corriere della Sera, Vivimilano, Tempo Libero, 30 abr. 1992, p.35

SOUZA Domingos. *Mestre morre ao receber golpe de aluno*. Tribuna da Bahia, Salvador, p. 2, 22 mai. 1988.

STORIA, folclore, canzoni, mulatte. Corriere della Sera, Roma, 14 out. 1984, p. 25.

TAVARES, Cláudio. *Capoeira mata um! O cruzeiro*, Salvador, p. 9-14 10 jan. 1948.

TRINDADE Pedro Moraes. *A roda um espaço sagrado*. 18 mai. 2009, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/05/roda-de-capoeira-um-espaco-sagrado.html>, consultado em 08 abr. 2017.

_____. *Banana comendo o macaco*. 05 dez. 2009. Disponível em <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2009/07/vamos-ver-o-que-vai-dar.html>, consultado em 08 abr. 2017.

_____. *Capoeira e candomblé parte 1*. 5 abr. 2010, disponível em <mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2011/03/capoeira-e-religiao-candomble-1-parte.html>, consultado em 08 abr. 2017.

_____. *Chega!!* 28 dic. 2009, disponível em: mestremoraes-GCAP.blogspot.com.br/2009/12/chega.html, consultado em 12 abr. 2017.

_____. *Mestre Pastinha o filosofo da capoeira*. 5 abr. 2010, disponível em <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>, consultado em 08 abr. 2017.

_____. *Sem bola de cristal*. 18 out. 2010. Disponível em <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2010/10/sem-bola-de-cristal.html>, consultado em 08 abr. 2017 <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2010/10/sem-bola-de-cristal.html>, consultado em 08 abr. 2017

_____. *Uma luz no fim do tunel*. 11 jun. 2009. Disponível em: <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2009/06/uma-luz-no-fim-do-tunel.html>, consultado em 08 abr. 2017.

_____. *Vamos lá botar fogo no canavial*. 06 jun. 2010. Disponível em <mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2010/06/vamos-la-botar-fogo-no-canavial.html>, consultado em 08 abr. 2017.>, consultado em 08 abr. 2017.

UM VENDEDOR de "ballas" de assucar incorporado. A Notícia, Salvador, 31 out. 1914, p. 4.

UNA NOTTE di ritmi brasiliani. La Repubblica, 12 mai. 1997.

V. CR. *E la danza diventa un'arte marziale*. Corriere della Sera, Milano, 22 nov. 1997, p. 53.

VEDANI Silvana. Qui si festeggia Carnevale. Corriere della Sera, Vivimilano: Milano, 15 dic. 1993.

VILLAÇA Antônio Carlos. *O Africanista Arthur Ramos*. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 4, 31 out. 1974.

VIVALDI Antonio. *A Genova il fascino della canzone brasiliana*. La Repubblica, 04 dic. 1998.

VOLLI Ugo. *E dalla Nouvelle Danse tanti uomini di marmo*. La Repubblica, 11 set. 1987.

8.5 ARTIGOS CIENTÍFICOS, MONOGRAFIAS E LIVROS:

ABREU Fred. *Batuque: a luta braba*. Salvador, 2014.

ALFRORD William P. *To steal a book is an elegant offence: intellectual property law in Chinese civilization*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

ALMEIDA Bira, mestre Acordeon. *Capoeira: A Brazilian Art Form, History, Philosophy and Practice*. Berkeley: North Atlantic Books, 1986.

ALMEIDA Miguel Vale de. *O corpo na teoria antropológica*. Revista de Comunicação e Linguagens, 33: 49-66, 2004.

ALMEIDA Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926.

ALVARENGA Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas cidades, 1982.

_____. *Música popular brasileira*. Mexico-Buenos Aires, 1947.

AMADO Jorge, *Bahia de Todos os Santos*. São Paulo: Martins, 1971

AMARAL Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.

AMSELLE Jean-Lup. Conessioni. *Antropologia delle diversità delle culture*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. *Il distacco dall'Occidente*. Roma: Maltemi, 2009.

ANDRADE Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: USP, 1989.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Música, doce música*. Ebook, Nova Fronteira Edições, 2013.

ARANTES Antônio Augusto. *O que é cultura popular – Primeiros Passos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Elíseo de. *Estudo histórico sobre a polícia da Capital Federal. 1808-1831*. Tip. Leuzinger, 1898.

ARAÚJO Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ASSUNÇÃO Mattihias Rhörig. *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian Martial Art*. New York: Routledge, 2005.

- ASSUNÇÃO Mattihas Rhörig; PEÇANHA Cinésio Feliciano. *A dança da zebra*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: 30 Mar. 2008, p. 14-21.
- AYALA Marcos; AYALA Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- BABATUNDE Olatunji. *The Beat of my Drum*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- BAKHTIN Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BASTIDE Roger, 1971. *As religiões africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. Vol.2 São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1971.
- _____. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BARROS Maurício de Castro. *Mestre João Grande: na roda do mundo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BAUMANN Zygmunt. *Globalização e as consequências humanas*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1999.
- BHABHA Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.
- BLACKING John. *Come è musicale l'uomo?* Milano: Unicopoli, 1986.
- BRAGA Júlio. *Ancestralidade afro-brasileira. O culto de Baba Egum*. Salvador: Ianamá e EDUFBA, 1995.
- BRANDÃO Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.
- BRAYNER Natália Guerra. *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Brasília, DF: IPHAN, 2007.
- BREMSER Martha, SANDERS Lorna. *Fifty Contemporary Choreographers*. New York: Routledge, 1999.
- BUCHILLET Dominique. *Bibliografia crítica da saúde indígena no Brasil (1844-2006)*. Quito, Equador: Abya-Yala, 2007.
- CALDEIRA T. P. R. *A Presença do Autor e A Pós-Modernidade em Antropologia*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 21, p. 133-157, 1988.
- CAMPOS Adalgisa Arantes. *São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna*. *Memorandum 7*, p. 102-127, 2003.
- CANCLINI Nestor Garcia. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *Cultura e poder. Donde está la investigación?* México: ENAH, 1986.
- _____. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

- CAPOEIRA Nestor. *Capoeira. Os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 1992
- CARNEIRO Edison de Souza. *Negros Bantos: Notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- _____. *Capoeira – Cadernos de Folclore*. 2ª edição, 1977.
- _____. *Antologia do Negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.
- _____. *O Negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.
- CARNEIRO, Édison de Souza. *Negros bantus: notas de etnografia religiosa e de folk-lore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- _____. *Carta de Edison de Souza Carneiro a Arthur Ramos*. Fundação Biblioteca Nacional - Arquivo Arthur Ramos - I 35, 25, 880, Bahia, 12 de dez. 1936.
- _____. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa e de folk-lore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936b.
- CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1976.
- _____. *O Jogo da Bahia*. Salvador: Coleção Recôncavo, n. 03, 1951.
- CASALEGNO Federico. *Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes*. São Paulo: Sulina, 2006.
- CASCUDO Luis da Câmara. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Editôra Fundo de Cultura, 1967.
- CASTRO JR. Luís Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)*. Brasília: Ministério do Esporte, 2010.
- CATUNDA Eunice. *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*. Fundamentos - Revista De Cultura Moderna, n. 30, São Paulo, 1952, p. 16–18.
- CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro. *Drama, ritual e performance em Victor Turner*. Sociologia & Antropologia, v.03.06, Rio de Janeiro, nov. 2013, p. 411-440.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. 4. ed. São Paulo: Fund.Perseu Abramo, 2001.1.
- CHAVES Antônio. *Plágio*. Revista de Direito PGE-GO, 6 abr. 1981, p. 52-77. Disponível em <<http://www.pge.go.gov.br/revista/index.php/revistapge/article/viewFile/301/277>>, consultado em 15 abr. 2017.
- CLIFFORD James; MARCUS George E. *Writing Culture: The Poetic and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- CODMAN John. *Ten months in Brazil: with incidents of voyages and travels, descriptions of scenery and character, notices of commerce and productions, etc*. Boston: Lee and Shepard, 1867.
- COUTINHO Daniel. *ABC da Capoeira Angola. Os manuscritos de Noronha*. Brasília: CIDOCA, 1993.

CRAPANZANO Vincent. *A cena: lançando sombra sobre o real*. *Mana* [online]. 2005, vol.11, n.2, p.357-383. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200002>.

_____. *Horizontes imaginativos e o aquém e além*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 48, n. 1, 2005, p. 363-384.

_____. *Waiting, the Whites of South Africa*. Nova Iorque: Random House, 1985.

CUNHA Junior Henrique Antunes. *Tear africano: contos afrodescendentes*. São Paulo: Selo negro Edições, 2004.

DAMATTA Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. RJ: Rocco, 1987.

DAWSON Daniel C. *Notas em Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Smithsonian Folkways, CD 40465, 1995.

DEBRET Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Bresil, ou Sejour d'un artiste francais au Bresil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement par J.B. Debret*. Vol. I. Paris: Firmin Didot Frères Institut de France, 1834.

_____. *Voyage pittoresque et historique au Bresil, ou Sejour d'un artiste francais au Bresil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement par J.B. Debret*. Vol. II. Paris: Firmin Didot Frères Institut de France, 1835.

_____. *Voyage pittoresque et historique au Bresil, ou Sejour d'un artiste francais au Bresil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement par J.B. Debret*. Vol. III. Paris: Firmin Didot Frères Institut de France, 1839.

DECANIO Ângelo A. Filho. *A herança de Pastinha*. Coleção São Salomão, 1997, edição eletrônica, disponível em: <<http://www.sementedojogodeangola.org.br/index.php?title=Downloads>>, acesso em 20 mar. 2017.

DELEUZE Gilles; GUATTARI Fêlix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1, São Paulo: Editora 34, 2010.

DE MARTINO Ernesto. *La terra del rimorso*. Milano: Il saggatore Tascabili, 2013.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910 – 1925)*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DILTHEY Wilhelm. *O Surgimento da Hermenêutica (1900)*. Die Entstehung der Hermeneutik (1900), orig: *Gesammelte Schriften*, v. 5, 2. Aufl., Stuttgart : B. G. Teubner; Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, p. 317-38. *Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião, Juiz de Fora*, v.2, n. I, 2010, p. 11-32.

DOSSAR Ken. *Capoeira Angola: Dancing Between Two Worlds*. *The Afro-Hispanic Review*, Vol. 11, Nos. 1-3, 1992, p. 5-10.

DOWNEY Greg. *Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music*. *Etnomusicology* vol. 46 N°3, Fall, 2002.

_____. *The interaction of Music and Dance in Capoeira*. *Notas em Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Cd Áudio. Smithsonian Folkways 40465, 1997.

- EUNICE Catunda. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa635609/eunice-catunda>>. Acesso em: 23 de Out. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- FABIETTI Ugo; MALIGHETTI Roberto; MATERA Vincenzo. *Dal tribale al globale: introduzione all'antropologia*. Milano: Mondadori Bruno, 2012.
- FARIAS Edison. *(Re)tradicionalização ou (re)significação de tradições?, em Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. TRANSE/CEAM, Brasília: Uneb, 2004.
- FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador – (1890-1937)*. Revista Afro-Ásia, Salvador: CEAO, nº 21-22, 1998/9, p. 239-256.
- FLEXOR Maria Helena Ochi e SCHWEIZER Peter José. *Península de Itapagipe: patrimônio industrial e natural*. Salvador: Edufba, 2011.
- FONSECA Maria Cecília Londres. *Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio*. Disponível em: www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/politicas_sociais/referencia_2.pdf, consultado em 12 fev. 2017.
- FOUCAULT Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREYRE Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 51ª Ed. rev.- São Paulo: Global, 2006.
- FUENTES Guerra J.; SCHWEGLER A. *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe: Dioses cubanos e sus fuentes africanas*. Madrid: Iberoamericana Ververt, 2005.
- GADAMER Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis RJ: Vozes, 1997.
 _____ . *Verdade e Método II*. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.
- GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. *Universo Musical da Capoeira*. Salvador-Bahia: Comissão de Documentação e Acervo, 1994.
- GEERTZ Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
 _____ . *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology*. New York: Basic Book, 2000.
 _____ . *After de fact: two countries, four decades, one anthropologist*. London: Harvard University Press, 1995.
 _____ . *Work and Lives*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
 _____ . *From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding*. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 28, n. 1, Oct., 1974, pp. 26-45.
- GLEDHILL, Sabrina. A vida e a obra de Manuel Raimundo Querino, 2006. Disponível em: http://svn.br.inter.net/5star/Vida_Obra_Querino.pdf. Acesso em: 14 abr. 2017.
- GLISSANT Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GRAHAM Maria. *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence there, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824.

- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil: e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. São Paulo: Ed. Nacional, 1956.
- GRUZINSKY Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HADFILD William. *Brazil and the River Plate in 1868*. Bates, Hendy and Company, 1869.
- HALBWACHS Maurice. *I quadri sociali della memoria*. Napoli: Ipermedium, 1997.
- HALL Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- _____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HESSE Carla. *The rise of intellectual property, 700 B.C. – A.D.2000: an idea in the balance*. Spring: Dedalus, 2002.
- HOBBSAWM Eric J.; RANGER, Terence O. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLOWAY, Thomas H. *Policia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- HUIZINGA Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- JEDLOWSKI Paolo. *Memoria, esperienza e modernità: memorie e società nel XX secolo*. Milão: Franco Angeli, 2002.
- JUNG Carl Gustav. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis RJ: Vozes, 2000.
- KIRBY Percival R. *The musical instrument of the native races of south Africa*. London: Oxford University Press, 1968.
- KOSTER Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil. "Travels in Brazil"*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. _____ . *Travels in Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816.
- KUBIK, Gerhard. *Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns*. Review of Ethnology, v. 3, n. 22, p. 169-176, 1972.
- _____. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- IPHAN – Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. *Dossiê Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasília: IPHAN, 2007.
- LANDES Ruth. *The City of Woman*. New Yourk: Mcmillan, 1946, University of New Mexico Press, 1994.
- LAPLANTINE François e NOUSS Alexis. *Il pensiero meticcio*. Milano: Eléuthera, 2006.
- LARAIA, Roque de Barros. *Patrimônio imaterial: conceito e implicações*. In: TEIXEIRA, João Gabriel e Outros. *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004. p 12-18.

- LÊ BRETON David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- _____. *Il sapore del mondo: Un'antropologia dei sensi*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007b.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- LEVI-STRAUSS Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1955.
- LEWIS Lowell J. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- LINDLEY Thomas. *Narrative of a Voyage to Brazil*. London: J. Jonson, St. Paul's Church-Yard, 1805.
- LUNHING Angela. *Método de trabalho na Etnomusicologia reflexões em volta de experiências pessoais*. Fortaleza: Revista de Ciências Sociais, V. XXII, N°s (½) p. 105-126, 1991.
- LUNHING Angela; PAMFILIO Ricardo. *A capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.
- LUZ Aurélio Marco. *AGADÁ: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- MALIGHETTI Roberto. *O Quilombo de Frechal: Identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira*. Brasília: Senado Federal, 2007.
- _____. *Clifford Geertz: Il lavoro dell'antropologo*. Torino: Utet, 2008.
- MALINOVSKI Bronisław Kasper. *Los argonautas del Pacífico Oriental*. Barcelona: Ediciones 62, 1975.
- MARCUS George D.; CUSHMAN Dick. *Etnographies as texts*. Annual Review of Anthropology, vol. 11, 1982, p. 25-69.
- MARKS Morton. *Notas em Brincando na Roda*. CD Áudio, GCAP, Smithsonian Folkways Recordings, CD .
- MATOS Edilene Dias. *O imagiário na literatura de cordel*. Salvador: Edições Macunaima UFBA/Centro Estudos Baianos, 1983.
- _____. *Voz e performance: Vozes audíveis, visíveis e corporais*. Relatório de Pós-Doutorado, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/SP), São Paulo, 2002.
- _____. *Arte e Cultura: Memória e Transgressão*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- MAUSS Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- MED Bohumil. *Teoria da Música*. São Paulo: 1986.
- MENDONÇA Renato. *A influência africana no português do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERRIAM Alan P. *Antropologia della musica*. Palermo: Sellerio Editore, 1983.

- Mestre Moraes, ver TRINDADE Pedro Moraes.
- Mestre João Pequeno. Ver PEREIRA João dos Santos.
- Mestre Noronha, ver COUTINHO Daniel.
- Mestre Pastinha, ver PASTINHA Vicente Ferreira.
- MOURA Jair. *Os percursos do renascimento da capoeiragem angola*. Em PIRES, Capoeira em múltiplos olhares. Cruz das Almas, Belo Horizonte: UNIAFRO, 2016
- _____. *A Sinonímia popular da Capoeiragem*. Revista da Bahia, n. 33, Julho de 2001, p. 83-85.
- _____. *O fator decisivo da Capoeiragem: A negação*. Revista da Bahia, n. 33, Julho de 2001, p. 77-81.
- _____. *Capoeira a luta regional Baiana*. Salvador: Cadernos de Cultura, n. 1, 1979.
- NETTL Bruno. *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- NIETZSCHE Friedrich. *Frammenti Postumi, 1885-1887*. Milano: Adelphi, 1975, p. 299.
- _____. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NORA Pierre. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós Graduação em História do Departamento de História da PUC-SP, 1981.
- _____. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.
- OLATUNJI Babatunde. *The beat of my drum: an autobiography*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- OLIVEIRA Maria Rosa Duarte de ... et alii. *Território das artes*. São Paulo: EDUC, 2006.
- OLIVEIRA Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.
- OLIVEIRA Roberto Cardoso de. *O trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- ORTIZ Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. Vol. 2 Madrid: Editora Música Mundana Maqueda, 1996.
- ORTIZ Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASTINHA Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica, 1964.
- _____. *Quando as pernas fazem mizerer*. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha digitalizados, Salvador-Bahia, 1960. Disponível em: <<http://portalcapoeira.com/Downloads/Download-document/155-Capoeira-Angola-porMestre-Pastinha>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- PEREIRA João dos Santos, Mestre João Pequeno. *Uma vida de capoeira*. São Paulo: Luiz Lima, 2000.
- PINHO Patricia de Santana. *Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre negritude no Brasil*. Revista Brasileira De Ciências Sociais – RBCS, Vol. 20 n. 59 out. 2005.

- PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música questões de antropologia sonora*. São Paulo: Revista Usp, vol. 44, n. 1, 2001.
- _____. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo: USP, vol. 22-23, pp. 87-109, 1999/2000/2001.
- _____. *Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical*. Revista USP, São Paulo, nº 77, março/maio 2008, pp. 98-111.
- _____. *Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial*. USP, São Paulo, nº 77, março/maio 2008, pp. 06-11.
- PIRES Antônio Liberac Cardoso Simões. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiana: NEAB/Grafset, 2004.
- _____. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiana: NEAB/Grafset, 2002.
- PIZZA Giovanni. *Il tarantismo oggi: antropologia, politica e cultura*. Roma: Carocci Editore, 2015.
- PYRARD DE LAVAL, Francisco. *Viagem de Francisco Pyrard de Lavall (1601 a 1611)*. Vertida do Francez em Portuguez sobre Edição de 1679. Correcta accrescentada com algumas notas por Joaquim Heliodoro de Cunha Rivara. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1862.
- QUERINO Manuel Raimundo. *O colono preto como fator da civilização brasileira*. Afro-Ásia, n. 13, 1980, pp. 143-158.
- _____. *A Bahia de outrora*. S/ed. Salvador, 1955.
- _____. *A Raça Africana e seus Costumes na Bahia*. Salvador: Livraria Progresso Editora 1955b.
- RAMOS Arthur. *O Folk-Lore Negro do Brasil*, p. 129. Rio, 1935
- _____. *Prefácio*. In: *Novos Estudos Afro-Brasileiros*. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso AfroBrasileiro do Recife. Segundo tomo. Rio de Janeiro: Biblioteca de Divulgação Científica, Civilização Brasileira, 1937, p. 11-14.
- _____. *O negro brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- _____. *Introdução a antropologia brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.
- _____. *As culturas negras no Novo Mundo*. O negro brasileiro – III. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.
- _____. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Editora CEB, 1956.
- REGO Waldeloir, *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968.
- REIS João José. *Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia*. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 68-115, jan./jun. 2014.
- _____. *Rebelião Escrava: a história do levante dos Malés em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Quilombos e revoltas escravas no Brasil*. Revista USP, São Paulo, n. 28. Dez/Fev, 1995/96, p. 14-39.

- REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociações e Conflito; a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- RIBEYROLLES Charles; FROND Victor. *Brazil pittoresco, História-descrições-viagens-instituições-colonização*. Tomo III, Rio de Janeiro: Nacional, 1859.
- RODRIGUES João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- RODRIGUES Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.
- _____. *Os africanos no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- ROMERO Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. (v. 1). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01614000#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 19 mar. 2017.
- _____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1888. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01614300>>. Acesso em: 19 out. 2017.
- SAID Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Imperialismo cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANSONE Livio. *Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX*. Afro-Ásia, 27 (2002), p. 249-269.
- SANTIAGO Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- _____. *Uma literatura aos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS Gonçalves José Reginaldo. *O patrimônio como categoria de pensamento*. Disponível em: gestaocompartilhada.pbh.gov.br/sites/gestaocompartilhada.pbh.gov.br/files/biblioteca/arquivos/patrimonio_como_categoria_de_pensamento.pdf, consultado em 15 mar. 2017.
- SANTOS Milton. *O Centro da cidade de Salvador: Estudo de Geografia Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008.
- SANTOS João Pereira dos. (Mestre João Pequeno). *Uma vida de Capoeira*. Salvador: [s.n.], 2000.
- SANTOS Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- SCARDUELLI Pietro. *Antropologia del rito: Interpretazioni e spiegazioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- SCOTT James C. *Il dominio e l'arte della resistenza: I "verbali segreti" dietro la storia ufficiale*. Milano: Elèuthera, 2006.
- SEGALA Lygia. *Dinâmica do folclore e reconhecimento social. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot*. Dez. 2012. Disponível em

<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542#bodyftn47>, consultado em 10 jan. 2017.

SHAFFER Kay. *O Berimbau-de-Barriga e Seus Toques*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1977.

SHILS Edward. *Tradition*. Chicago: Paperback, 1981.

SILVA Rubens Alves da. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. *Horiz. antropol.* [online]. 2005, vol.11, n.24, p.35-65. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200003>.

SILVERA Renato. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SLENES Robert W. "Malungu ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. São Paulo: Revista USP, n.12, pp. 48-67, 1992.

SOARES Carlos Eugênio Líbano. *A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. *Golpes de Mestres*. In: Revista Nossa História. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 1, n. 5, mar. 2004.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a.

_____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988b. _____. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SONTAG Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK Gayatri Chakraworty. *Pode o subalterno falar?!* Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR Gerard. *Capoeira: The Jogo de Angola from Luanda to Cyberspace*. Volume 2. Berkeley California: Blue Snake Books, 2007.

TEOBALDO Délcio. *Cantos de fé, trabalho e orgia: o jongo rural de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro, Editora Epapers, 2003.

TINHORÃO José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TRINDADE Pedro Moraes. *A arte da soma*. Em Revista Exú, Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1997.

_____. *Revista Praticando Capoeira Especial Cd, Cd Áudio*, São Paulo: Editora Parma, Ano I – N. 11, 2005, p. 4.

TURNER Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes. 1974.

_____. *The Anthropology of Performance*, En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1987.

_____. *Antropologia dell'esperienza*. Bologna: Il Mulino, 1993.

VAN GENNEP Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

- VATTIMO Gianni. *Heiddeger e la filosofia della crisi*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2008.
- _____. *Opere Complete: 1. Ermeneutica*. Vol. 2, Rome: Meltemi, 2008.
- _____. *Della Realtà: Fini della Filosofia*. Milano: Garzanti, 2012.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: Dos séculos XVII a XIX*. São Paulo, SP: Corrupio, 1987.
- VIDOR Letícia de Sousa Reis. *O Mundo de Pernas Para o Ar. A Capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher, 2000.
- VIERIA Luis Renato. *O jogo da capoeira*. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.
- VILHENA Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WALSH Robert. *Notice of Brazil in 1828 and 1829*. Vol. II. London: Frederick Westley, A. H. Davis, 1830
- WETHERELL James. *Brazil. Stray notes from Bahia*. Vol. II, Liverpool: Webb, Hunt, 1860.
- ZUMTHOR Paul. *A letra e a voz: A «literatura» medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.
- _____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify 2007.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VIANNA, Antonio. *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1979

8.6 DISCOGRAFIA:

- CAIÇARA Antônio Carlos Moraes. Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara, COELP-41133-B AMC São Bernardo dos Campos, SP. 1973 Discos Copacabana.
- DE JESUS Clementina. Clementina de Jesus - Convidado Especial Carlos Cachaça. Lp, Odeon Brazil, SMOFB 3899, 1976.
- DOCUMENTO sonoro do folclore brasileiro, Vol. V; Berimbau e Capoeira / BA, Instituto Itaú cultural, Acervo Funarte da Música Brasileira, Cd FUNARTE ATR32077, 1988.
- DOS ANJOS Paulo. Capoeira Angola da Bahia Mestre Paulo dos Anjos, LP BMG ARIOLA, 1991.
- DREYFUS, Simone. Bahia, Brésil capoeira, 31 octobre 1955. Paris, CNRS/Musée de l'Homme. editado em disco LP Brésil n.2 Bahia, Paris: Musée de L'Homme MH16, 1956. Disponível em <http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1957_012_001_001_01/>, consultado em 10 abr. 2017.

GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelouriho. Fita, gravada no estúdio da Rádio Educadora da Bahia / Salvador - 1993. Remasterizada Vim de ilha de Maré: Capoeira Angola no Quilombo N'ganga. Salvador, 2017.

_____. Capoeira Angola from Salvador, Brazil. Smithsonian Folkways, CD 40465, 1995.

_____. O GCAP têm dendê. Vol.1. Salvador Bahia, 1999.

_____. Brincando na Roda. Vol. 2. Smithsonian Folkways, CD 40488, 2003.

_____. Ligação Ancestral. Manaus: Videolar, Salvador, Bahia, 2004.

_____. Mestre Moraes: Capoeira Angola. Revista Praticando Capoeira N° 29, 2005.

_____. *Roda de Angola*. Revista Praticando Capoeira Especial Cd, Cd Áudio, São Paulo: Editora Parma, Ano I – N. 11, 2009.

_____. Meu Viver. GCAP, Salvador, Bahia, 2010.

_____. 35 anos, Salvador, Bahia, 2015

GRENADA: Creole and Yoruba Voices. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1728, 2001.

LEEDS, Anthony (1925-1989), Sound recordings of Afro-Bahians, collected by A. Leeds, 1951- Archive of Traditional Music, Indiana University.

Mestre Acordeon. Music of Brazil: Capoeira, Smithsonian Folkways 04332, 1985.

Mestre Bimba Curso de Capoeira Regional, Disco/Fitas RC-101.

Mestre Caiçara. Academia de Capoeira Angola. São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara, Discos Copacabana, São Paulo, 1973.

Mestre João Grande e João Pequeno. Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Programas Nacional de Capoeira.

Mestre Traira, Capoeira. Documentos Folclóricos Brasileiros, Rio de Janeiro: Editora Xauã, LP, 1962.

PAIXÃO Waldemar da; SILVA Washington Bruno da. Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha. Capoeira. LP, São Paulo: Gravações Elétricas, 1987.

PASTINHA Vicente Ferreira. *Mestre Pastinha e Sua Academia – Capoeira Angola*. R 765.097 L, Vinyl, LP, Brazil: Philips, 1969.

PINTO Tiago de Oliveira. *Capoeira, samba, candomblé*. CD Berlim: Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, 1990.

VIEIRA. Capoeira, Afro-Brazilian Art From Mestre Jelon (Vieira) Featuring Mestres João Grande, Bobó e João Pequeno, New York: The Capoeira Foundation, 1989 LP CF 013053.

8.7 ENTREVISTAS:

BERCHEUX Alice e TAMBURRI Emanuela, 2 ago. 2015, Cremona, Itália.

BRIGATTI Tiziana, 24 mai. 2016, Cremona, Itália.

FONSECA David, 13 set. 2014, Salvador-Bahia.

LEVITAL Franck, 8 mai. 2016, Cremona, Itália.

LIBERATORE Marco, 15 jan. 2015, Milão, Itália.

MARIGLIANO Marco, 1 ago. 2015, Cremona, Itália.

MORETTI Alessandro, 8 ago. 2015, Cremona, Itália.

OLIVEIRA Luiz Martins de, mestre Baixinho, 7 jan. 2016, Milão, Itália.

Palestra *O forte e a capoeira: passado e presente*. Evento GCAP 2012, Solta a mandinga ê, angoleiro. Palestrantes: Pedro Moraes Trindade, Cláudia Trindade, José Augusto Leal. 10 fev. 2012.

PIERNO Fabrizio, 2 ago. 2015, Cremona, Itália.

RICCOBELLI Marco, 8 mai. 2016, Cremona, Itália.

SCARCIOFFOLO Francesca, 2 ago. 2015, Cremona, Itália.

SCRIVANI Mariagrazia, 7 mai. 2016, Cremona, Itália.

SHIBATA Kenji, mestre Kenji, 5 jan. 2017 - Salvador, Bahia.

TRINDADE Olujimi, 13 set. 2015, Salvador-Bahia.

TRINDADE Pedro Moraes, Mestre Moraes, 16 fev. 2012, Salvador-Bahia.
_____. 16 jan. 2015, Salvador-Bahia.

VIGORITO Marco, 1 ago. 2015, Cremona, Itália.

ZARETTI Fabrizio, 8 mai. 2016, Cremona, Itália.

ANEXOS

ANEXO A

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890

Transcrição da Coleção de Leis do Brasil - 1890, Página 2664 Vol. Fasc.X, disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>, consultado em 10 abr. 2017.

Promulga o Código Penal.

O Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, constituído pelo Exército e Armada, em nome da Nação, tendo ouvido o Ministro dos Negócios da Justiça, e reconhecendo a urgente necessidade de reformar o regime penal, decreta o seguinte:

CODIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL

CAPITULO XIII

DOS VADIOS E CAPOEIRAS

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão celllular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

Parapho unico. Si o infractor for estrangeiro será deportado.

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, si o condemnado provar superveniente aquisição de renda bastante para sua subsistencia; e suspensa, si apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue.

Parapho unico. A sentença que, a requerimento do fiador, julgar quebrada a fiança, tornará effectiva a condemnação suspensa por virtude della.

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão celllular por dous a seis mezes.

Parapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes.

[...]

Mandamos, portanto, a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execução deste decreto pertencer, que o executem e façam executar e observar tão inteiramente como nelle se contém.

O Ministerio dos Negocios da Justiça o faça imprimir, publicar e correr.

Sala das sessões do Governo Provisorio, 11 de outubro de 1890, 2º da Republica.

Manoel Deodoro da Fonseca.

M. Ferraz de Campos Salles.

ANEXO B

Jean-Baptiste Debret, Marimba. Passeio de domingo à tarde. Aquarela sobre papel, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro: IPHAN, 1826.



ANEXO C

Jean-Baptiste Debret, Statue de St. George et son Cortège: précédant la procession de la Fête-Dieu. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 27, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



“Ment ensuite *un* groupe de huit à dix musiciens nègres formant *la musique de Saint-George* (*). Elle se compose de flûtes, de cors d'harmonie, de trompettes et d'un tambour. Le répertoire de ce corps de musique se compose d'une seule marche, qu'il répète sans interruption jusqu'à la rentrée de la procession; son style plat et monotone décèle la médiocrité de son antique compositeur.” (DEBRET, 1839, p. 30)

ANEXO D

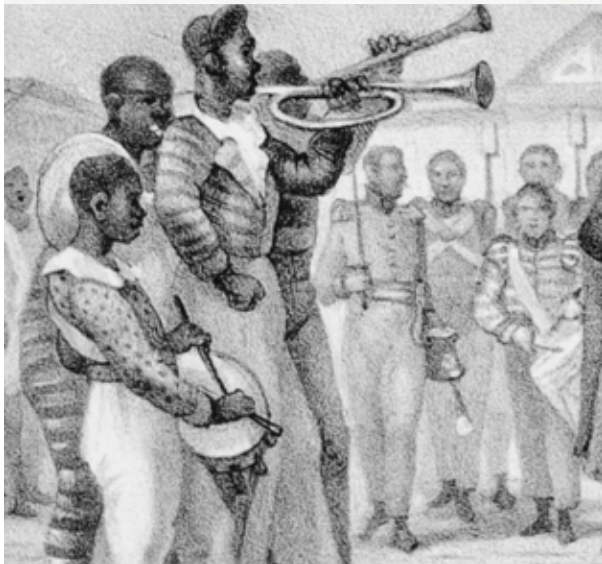
Jean-Baptiste Debret, Qûete pour l'entretien de l'église du Rosario. Coleta para a manutenção da Igreja do Rosário. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 30, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



“Revenant à l'histoire des confréries nègres, nous rappellerons que, comme depuis la présence de la cour à Rio-Janeiro on avait défendu aux nègres les scènes de travestissement extrêmement bruyantes qu'ils y exécutaient à certaine époque de l'année, en commémoration de leur mère patrie, cette prohibition les priva également du cérémonial extrêmement paisible, quoique avec déguisement, qu'ils avaient introduit dans le culte catholique; et c'est par cette raison que l'on ne retrouve plus que dans les autres provinces du Brésil l'élection annuelle d'un roi, d'une reine et d'un capitaine des gardes noirs, tels que ceux du dessin qui représente une quête du dimanche installée en dehors de la porte de l'église du Rosario, appartenant à une confrérie nègre, à Rio-Grande du Sud. Cette scène d'apparat ne manque jamais son effet; et tout en satisfaisant l'amour-propre de ces majestés temporaires, elle impose en même temps aux fidèles de leur couleur un certain respect qui leur garantit suffisamment le légitime emploi de leurs offrandes.” (DEBRET, 1839, 187)

ANEXO E

Jean-Baptiste Debret, Le St. Viatique porté chez un malade. Extrema-unção levada a um doente. Litorafia de Frères Thierry. Voyage Pittoresque et historique au Brèsil [...] vol 3, pl. 12, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br

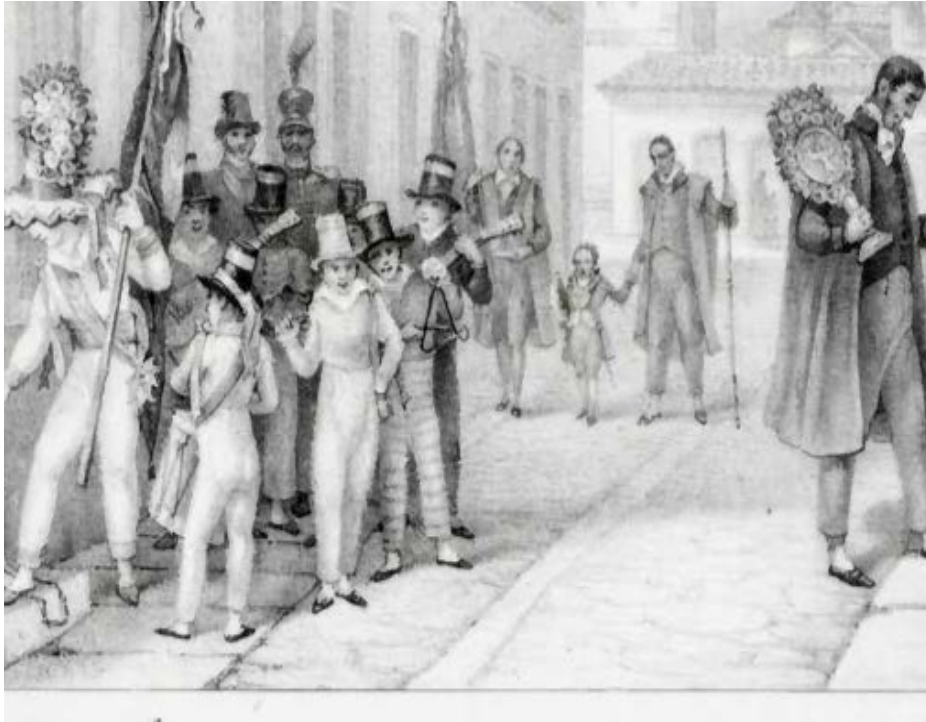


“Il est difficile, je l'avoue, de se faire une idée de l'épouvantable charivari produit par la musique aigre et discordante de ces six nègres, exécutant de toutes leurs forces des valse, des allemandes, des lundums, des gavotes; souvenirs des bals, militairement entrecoupés par la trompette de l'arrière-garde qui les domine par une marche du pas ordinaire. A cet assemblage révoltant de chants et de mesures contrariés se joint encore le mouvement plus lent d'un chœur de voix clapissantes et nasillardes d'une trentaine de nègres dévots qui entonnent les interminables litanies de la Vierge. Cet inexplicable mélange vague d'instruments et de voix humaines est encore enveloppé d'une basse continue d'un tout autre genre:

est le carillon des cloches de chacune des églises devant lesquelles passe le cortège; tintement gradué qui s'affaiblit peu à peu dans le lointain, à mesure que les sonneurs n'entendent plus la cloche argentine du confrère chargé d'en distribuer le double coup de minute en minute. En un mot, cet inexprimable imbroglio de style et d'harmonie musicale, qui de près comme de loin agace le système nerveux par sa barbarie révoltante, imprime, en effet, un sentiment d'épouvante dans le cœur de l'homme même bien organisé; effet calculé, sans doute, dans le rite primitif, mais qui aujourd'hui ridiculise cette cérémonie et en efface entièrement la dignité religieuse.” (DEBRET, 1839, p. 141-142)

ANEXO F

Jean-Baptiste Debret, Quete nommée la folie de l'empereur de St. Esprit. Folia do Divino do Imperador do Espírito Santo. Voyage Pittoresque et historique au Brèsil [...] vol 3, pl. 29, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



L'on appelle à Rio-Janeiro la Folie de l'empereur du Saint-Esprit une troupe de jeunes garçons, joueurs de guitare, de tambour de basque, de triangle, précédés d'un tambour; joyeuse escorte d'un porte-drapeau, dont le chapeau, plus richement décoré de fleurs et de rubans, rappelle le costume un peu plus simple, mais toujours enrubané, de toute la troupe musicienne. Ils parcourent ainsi les rues de la ville, en chantant des couplets analogues à la fête, et adressés aux fidèles soutiens du trône de l'empereur du Saint-Esprit (petit garçon de douze ans au plus), qui les suit gravement à quelques pas de distance, et tenu par la main d'un des deux confrères qui l'escortent. (DEBRET, 1829, p. 184)

ANEXO G

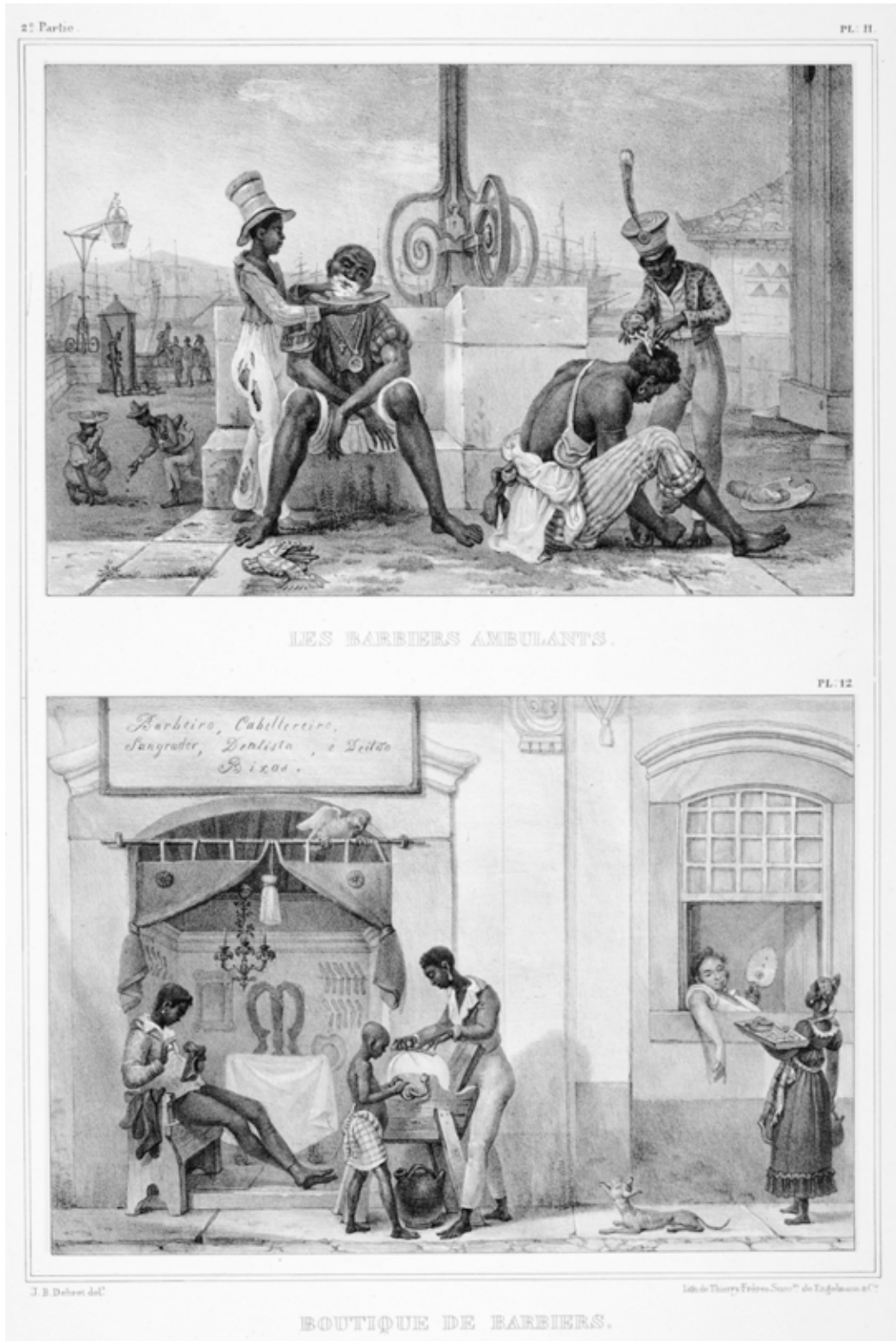
Jean-Baptiste Debret, Ange revenant de la procession: un domestique negre rapportant la palme de son maitre, le dimanche des rameaux. Vestimenta de um anjo voltando da procissão. Um negro doméstico segurando a mão de seu mestre, no Domingo de Ramos. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 3, pl. 25, Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



“Mais pour la classe inférieure, composée de mulâtres et de nègres libres, cette nuit devient un carnaval improvisé ; aussi les voit-on, déguisés et formés en petites troupes escortées de leurs musiciens, parcourir les rues de la ville, et même, à la faveur d'une belle nuit, pousser leur excursion fort avant dans la campagne, où ils finissent par entrer dans une venda (boutique de comestibles), et s'y établir jusqu'au lever de l'aurore. D'autres, au contraire, préfèrent organiser de petites salles de bal, où ils se divertissent bruyamment à danser une espèce de lundum à pantomime indécente, qui provoque les joyeux applaudissements des spectateurs, pendant toute la nuit. Voilà ce qu'est devenu au Brésil l'anniversaire de la visite des Mages!” (DEBRET, 1939, p. 174)

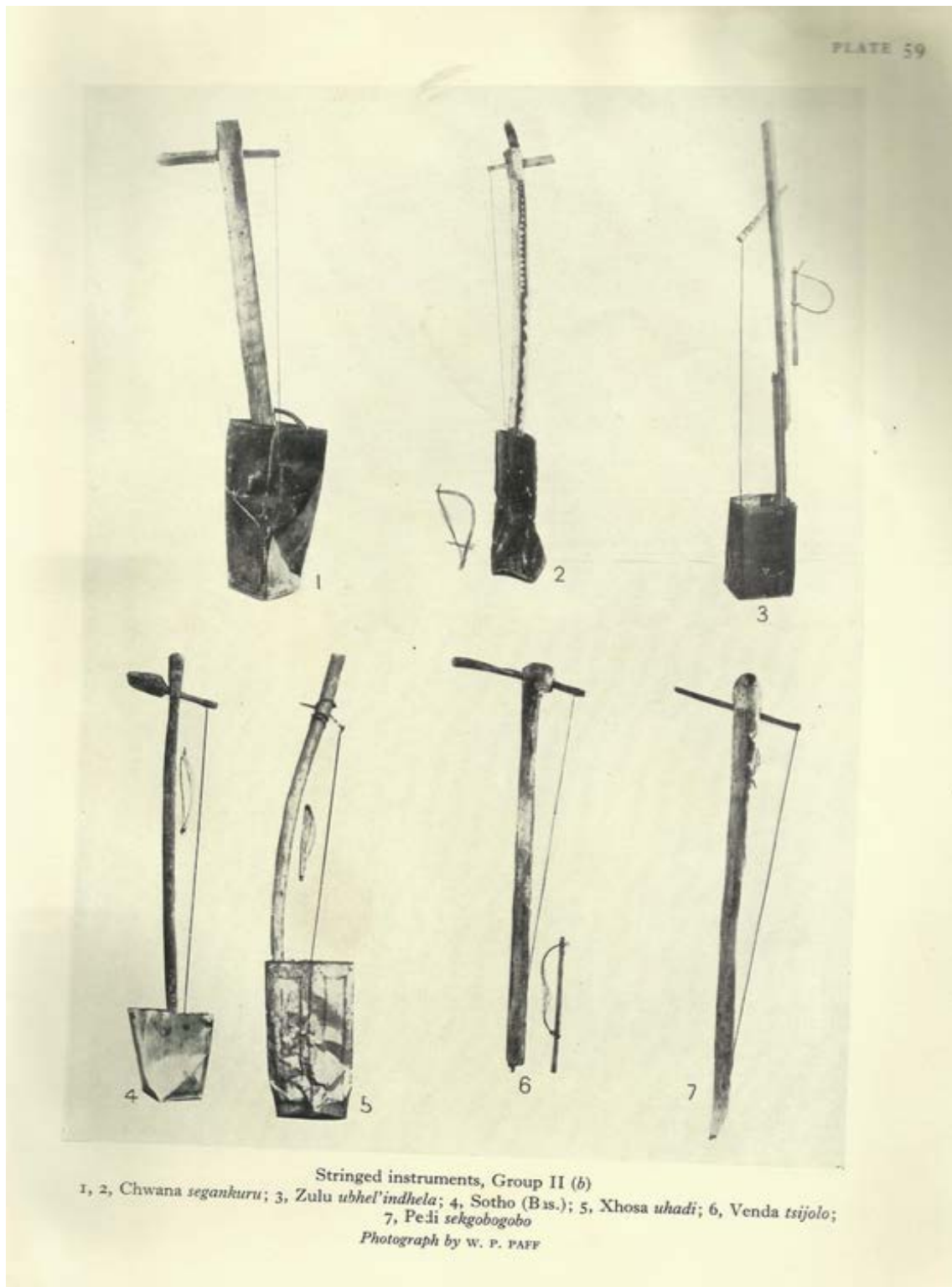
ANEXO H

Jean-Baptiste Debret, Les barbiers ambulants. Boutique de barbiers. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 11 e 12, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



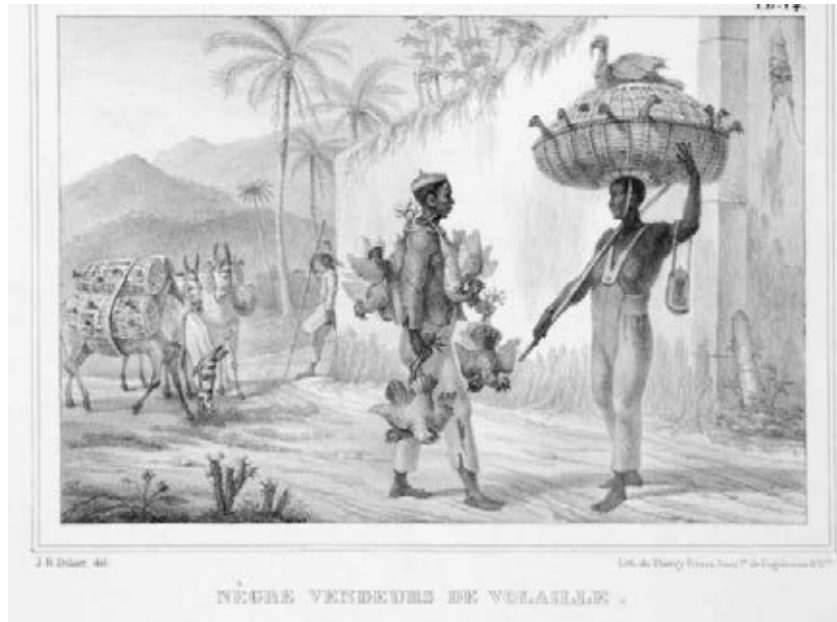
ANEXO I

KIRBY Percival R.. The musical instruments of the native races of South Africa.
Johannesburg: Witwatersrand University Press, plates n. 59, 1968.



ANEXO J

Jean-Baptiste Debret, Nègre vendeurs de volaille. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 14, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br



ANEXO K

Jean-Baptiste Debret, Nègre vendeurs de charbon. Voyage Pittoresque et historique au Brésil [...] vol 2, pl. 21, Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Fonte: acervo.bndigital.bn.br

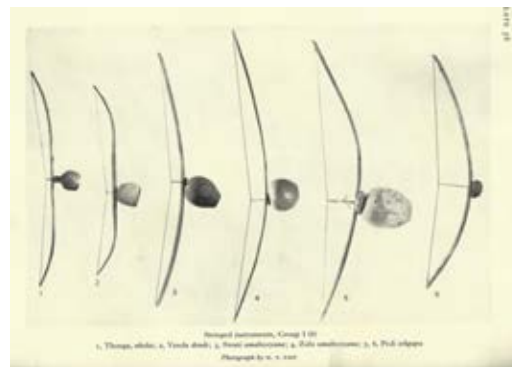
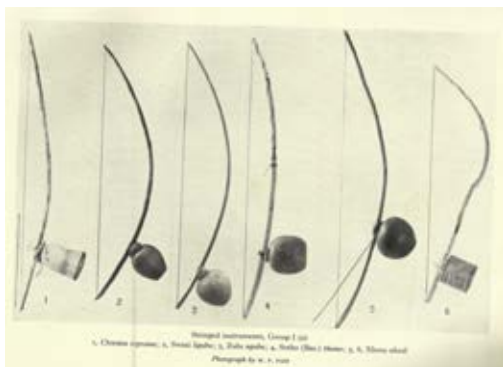
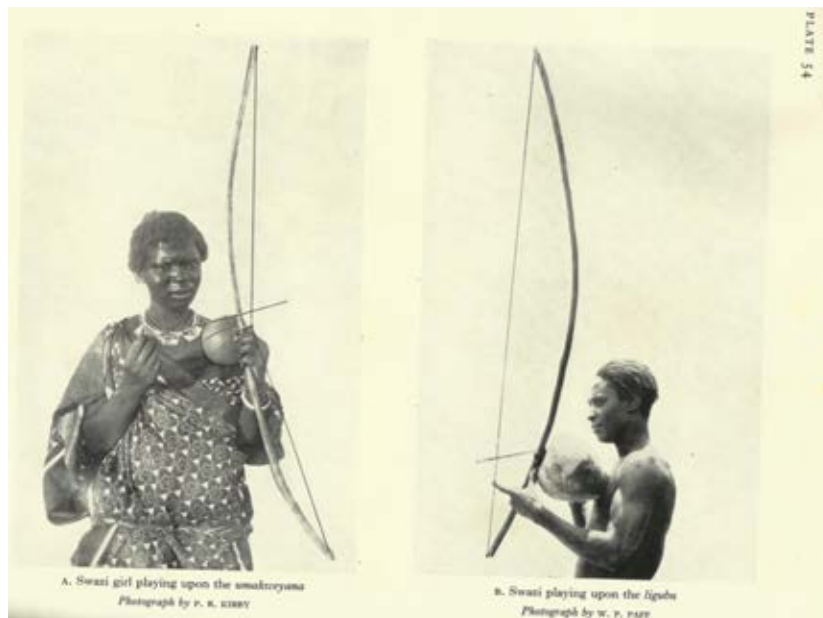


ANEXO L

KIRBY Percival R.. The musical instruments of the native races of South Africa. Johannesburg: Witwatersrand University Press, plates n. 54, n. 55, n. 56, 1968.

As fotografias mostram duas diversas maneiras de confeccionar este instrumento a arco, a primeira mais parecida com o atual berimbau por ter a cabaça presa entre a vara e a corda. A segunda mais parecida pela posição da cabaça na parte inferior da vara.

As fotografias da página seguinte mostram algumas variantes desses instrumentos com tipos de cabaças e varas diferentes.



ANEXO M

MONTEIRO Adriana. *As verdades de um capoeirista*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 02 dez. 1973.

Q seu molejo de moça nova é bonita e com seu rostinho inocente, que tome cuidado: além dela ser capoeirista é namorada de Mestre Moraes que joga capoeira desde oito anos de idade.

Os dois são baianos de Salvador, mas não foi na terra do Senhor do Bonfim que se conheceram. O amor nasceu num Candomblé em Nilópolis há um ano atrás, na festa de Oxum, mãe de cabeça de Heloisa e djuntó de Pedro Morais. E com a permissão dos orixás, os dois permanecem juntos até hoje. Para facilitar o entendimento de ambos, Heloisa começou logo a jogar capoeira e se houver necessidade, pode dar rasteira em muito malandro.

Saravá, Mestre Moraes

Mas Mestre Moraes é quem fala de sua religião, a capoeira: «Jogar capoeira, para mim, é um ato de fé. Comecei aos 8 anos de idade e tudo o que sei devo ao grande Mestre Pastinha, um dos mais velhos capoeirista de Salvador. Aos 13 anos eu já dava aula. Me interessei pelo folclore negro em geral e pesquisei muito. Por isto já representei o Brasil em Dacar, África, num festival de Artes Negras e participei de um show para a Eurovisão em Paris, junto com o Império Serrano.»

Sua outra religião é o Candomblé, sua cabeça foi feita para Ogum, seu pai de santo e suas mãos preparadas para búzios no terreiro da mãe Menininha de Gantois. Parou três meses em retiro, raspou a cabeça se iniciando na seita. Aprendeu cânticos, louvações, danças, e a língua da nação angolosa. O terreiro de Pedro continua sendo o de mãe Menininha. Aqui no Rio ele frequenta vários Candomblés, mas não é em todos que seus «santos» aceitam incorporar.

Mestre Moraes ama sua terra, Salvador, seu povo e seus costumes cheios de influência africana. Veio para o Rio quando foi servir no Corpo de Fuzileiro Naval sendo transferido. Quando se desligou, começou a dar aulas em academia e acabou ficando. Mas não perde oportunidade de visitar sua gente. Rever Mestre Pastinha, e «brincar» com os novos alunos é uma constante. Mãe Menininha também não pode ser esquecida.

Para aprender capoeira, somente boa vontade é necessário. E quanto mais cedo se começa, melhor. Em criança a flexibilidade é mais acentuada. A primeira coisa é a ginga, marcada pelo ritmo do berimbau, reco-reco, agogô, atabaque e pandeiro. Qualquer golpe tem como saída a ginga. Boca de calça, rasteira e rabo de arraia são os que primei-

ro se aprende. Um bom capoeirista também deve saber fazer seu próprio berimbau. Por isto, Mestre Moraes ensina a qualquer aluno seu a cortar um galho de ipê ou beriba, amarrar o arame, preparar a cabaça e indica aonde mandar fazer a moeda que tem que ser fundida em cobre para que o som saia perfeito.

«Aqui no Rio, explica Pedro, beriba é uma árvore muito difícil de se encontrar. Lá na Bahia é muito comum. Por isto, os berimbauts daqui, geralmente, são feitos de ipê. Depois dele pronto, ensinam também ao aluno os vários ritmos da capoeira: São Bento Grande, São Bento Pequeno, Santa Maria, Iuna, Angola, Barravento, Cavalaria. O mais lento deles é Angola, usado para as apresentações folclóricas por permitir que se veja bem os movimentos. Os mais rápidos são Barravento, São Bento Grande e Cavalaria.»

Pedro Moraes explica que, na época

da escravatura e durante o tempo que a capoeira era proibida a Cavalaria era o ritmo usado para avisar que a Polícia estava chegando. Então os capoeiristas paravam de jogar e disfarçavam, para não serem presos.

Existem dois tipos de capoeira: a regional é mais dura, enquanto a de Angola exige mais flexibilidade. De uma coisa os dois dependem: a rapidez de reflexos.

Mestre Moraes, que atualmente dá aula na Academia de Capoeira Regional Waldir Sales, em São João de Meriti também ensina folclore da Bahia em geral: Noções sobre Candomblé e danças e cantos de maculelê (dança-luta com paus, com cânticos de candomblé para marcar o ritmo), puxada de rede (ritual da pesca do xereu — peixe pequeno da Bahia) samba de roda ou umbigada (com o ritmo bem diferente do samba daqui) e samba duro (feito pelos capoeiristas).

ANEXO N

CARVALHO DE Jailton. Mestre quer capoeira sem folclore. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 10 jun. 1989.

do Bahia
Quinta-Feira, 15 de Junho de 1989

Arte-luta



Capoeiristas mostram técnica própria da arte-luta e retrocesso do Jornal da Bahia, na Parte Santa Antônio, Pelourinho.

Mestre quer capoeira sem folclore

JAILTON DE CARVALHO
Reportagem Geral

Zun, zun, zun... zun, zun, zun... Nada disso, capoeira não mata um. Obviamente que a arte-luta, legado da cultura afro-balana, dotou seu praticante de habilidade e força suficientes para fulminar o inimigo num confronto corpo-a-corpo. Mas os "legítimos" capoeiristas não degladiam entre si, tampouco saem por aí dando demonstrações de seu potencial destruidor. A imagem de que a Capoeira, por si só, é um jogo extremamente violento não corresponde a verdade. A balxaria existe sim, mas a partir da descaracterização dos valores básicos (histórico-sociais) da Capoeira original e da Incorporação, nela, de técnicas e golpes de outras lutas. Esta é a gíngua verbal do mestre Moraes. Este, 39 anos da Academia do Forte de Santo Antônio, Pelourinho.

Quem pensa o contrário tem uma excelente oportunidade de tirar a diferença, bebendo papo é claro, com a diplomacia de capoeiristas cavalheiros. Hoje e amanhã a partir das 19 horas estará sendo realizado, na Fundação Casa de Jorge Amado, Pelourinho, o seminário "Capoeira Angola: Essência Negra". Um espaço aberto para com os mestres e estudiosos do assunto.

A professora Yáda de Castro dará o ponto de partida com a palestra "A Herança Negro na Capoeira de Angola". Amanhã os mestres Moraes e João Grande vão bombardear a "Descaracterização da Capoeira Angola". Paralelo às palestras acontecerá mostras de slides, vídeos e fotografias.

Este é o sétimo seminário promovido pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), em seus oito anos de existência. Desta vez o GCAP se empenha em levar ao conhecimento da comunidade a realidade da Capoeira de Angola, e mostrar as distorções que ela vem sofrendo. Além disso, pretendem trazer ao debate a situação de extre-

ma abandono em que se encontram os mestres mais antigos, que após anos dedicados ao ensino e perpetuação da capoeira, permanecem pobres e esquecidos, no anonimato das Acadêmias.

COMEÇO DE UMA BRIGA

A maioria das pessoas passa ao largo das sutilezas que marcam os compassos da capoeira. Pouca gente, vendo dois capoeiristas em ação, jogando pernas e traços para o ar, é capaz de reconhecer a tradicional divisão entre as modalidades Angola e Regional. A tendência geral, inclusive entre muitos praticantes, é identificar a Angola como sendo o jogo embaixo. Os adversários jogam mais próximos, "colados" um no outro. Exigiria, portanto, astúcia. Ninguém erte que ser escorregado como uma cobra. A regional é reconhecida como o jogo no alto, com ponta-pés e golpes espetaculares. Mas estas não são as únicas diferenças, elas apenas começam aí. Só quem vive entre os capoeiristas sabe a distância que será um angoleiro de um praticante da regional.

VIRJÊNIA

No início do ano passado, um capoeirista dos bons, deu morto numa roda de Capoeira. O adversário, aproveitando de um descuido, avançou e bateu, espancou até a morte. A Polícia abriu inquérito e começou a investigar. As investigações oficiais davam conta de que se tratava de ritas pessoais. Certo ou não, a verdade é que o crime repercutiu amplamente na imprensa local, colocando em evidência um problema mais generalizado, a disseminação da violência nos quartos da Capoeira e o transbordamento em níveis sociais alarmantes.

"Acontece a morte dentro das rodas de capoeira, mas quando isso ocorre, nada tem a ver com os golpes da verdadeira capoeira Angola". A afirmação partiu da antropóloga Nádia Cardoso, angoleira há vários anos. Ela explica que a violência surgiu "com a descaracterização que a capoeira Angola vem sofrendo com a incorporação de golpes e técnicas de outras lutas".

E aqui Moraes, mestre angoleiro, abre fogo novamente contra a Regional, um estilo derivado da Angola e mais aberto às influências. "Eles tratam a capoeira como esporte, limitam-se a serem atletas". E, completou, "se sou preparado simplesmente para a luta, quem aparecer na minha frente, seja capoeirista ou não, eu vou querer mostrar que sou mais forte". Dai capoeiristas lanfarrões aprontam a desordem e os demais levam a fama.

SUTIS DIFERENÇAS

Existe uma estreita "relação entre a roda de capoeira e a roda da vida", pondera mestre Moraes, mais de três décadas de experiências nas rodas de capoeira, de São Salvador. Capoeirista que se tornou estudante de Letras, como faz questão de frisar, defende a ideia de que a Capoeira não se encerra na coreografia dos corpos. "É necessário haver uma discussão política não-partidária, ética (debaixos origens africanas) e filosóficas (no que diz respeito ao comportamento social).

Com essa preparação iconoclasta, o cidadão rapidamente assume, o cidadão de dentro os membros, mas a cabeça continua pesada, zumbindo, repleta de perversidades. Resulta daí exibicionismo macaqueado agressividade inconsequente que é como um bumerangue, sempre volta ao agressor.

Embora não parece para quem está de fora, a disputa entre os estilos Angola, Regional, Angonal, e outras formas de lutas misturadas com boxe, tiliandê, caratê, judô, etc, transformam verdadeiros e falsos capoeiristas em inimigos mortais. Na elevada temperatura das rodas de capoeira, ou nas escaramuças não declaradas, poucos capoeiristas questionam quem sou eu, quem é você, quem, de fato, são os nossos inimigos?

GCAP

Para espessar as nuvens de poeira que cobrem a visão dos capoeiristas, mestre Moraes fundou, em 81 no Rio de Janeiro, o GCAP. No ano seguinte se transferiu para Salvador passando a ocupar um amplo salão do Forte Santo Antônio. Atualmente o grupo se compõe de 48 integrantes, 15 dos quais são do sexo feminino. É cobrado uma contribuição mensal de R\$ 5,00, uma quantia simbólica em vista do preço cobrado por academias dos bairros mais ricos.

Mas aí, no simbolismo da mensalidade, o aprendiz de capoeira recebe a primeira lição. Pagando pouco ele é "obrigado" a integrar totalmente ao grupo, produzindo os próprios instrumentos, berimbau etc. Enquanto aprende o ofício da arte-luta desenvolve as habilidades artesanais que tem dentro de si. Além disso, o grupo promove anualmente seminários vinculando a capoeira ao movimento cultural da negritude.

Preocupados também com a indústria do turismo local que quer a todo custo cristalizar determinadas formas de cultura negra, transformando-as em maquetes imutáveis no tempo para posteriormente apresentá-las como "carnês postais" e latunar dólares com isso, sem nada retribuir. "Hoje os mestres de capoeira são convidados para viajar para os Estados Unidos, mas não ganham o bastante para resolver seus problemas financeiros, continuam sendo usados de alguma forma", protesta mestre Moraes.

Exatamente por isso, mestre Moraes convidou, há dois anos atrás, o mestre João Grande, 67 anos, a deixar uma casa noturna, onde apresentava um show folclórico, onde apresentava um show folclórico, onde apresentava um show folclórico, onde apresentava um show folclórico.

Assim, começa-se a revitalizar alguns aspectos de cultura afro-balina, ao tempo em que se combate o folclorismo resistente que tem transformado a Bahia num intenso zoológico tropical cheio de curiosidades aos olhos dos gringos.

ANEXO O

NÃO há guerra na capoeira angola, *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 25 set. 1988.

Quarta-Feira, 5 de Setembro de 1988

TRIBUNA DA BAHIA

Cultura

Não há guerra na capoeira angola

Quando uma cultura está em moda muita gente aparece para aproveitá-la. Muitas pessoas aproveitam o momento de efervescência da cultura para apagar a substância, e o resultado é os casulos de futuro em nome de que meros ser preservado e não desenvolvido. Isso tem acontecido com o atual momento da cultura negra. Por exemplo com a Capoeira Angola, a mais raiz de todas as formas de arte-luta negra. Na Bahia, um grupo situa-se no Forte de Santo Antônio há cinco anos desenvolvendo, pesquisando e mantendo viva a chama da capoeira Angola, o Grupo de Capoeira Angola Pernambuco.

Formado pelos mestres João Grande Moraes e Gabrielita Moraes a academia tem servido de referencial até para aqueles que resolveram adotar outras formas de luta. É na "raiz" que se estudam tanto práticas quanto teorias encontradas em movimentos práticos da capoeira analisados de movimentos análogos dos animais. Mas, para fazer capoeira não basta treinar e lutar, a falta de condições materiais e o próprio espírito de integração do grupo torna imprescindível que mestres e alunos se envolvam em atividades extras tipo limpeza das áreas da academia, palestras e participação em festas e oficinas. Sem essa integração a capoeira deforma e morre. Há dois anos, os mestres Moraes e Gabrielita Moraes convidaram o Mestre Curti, que estava sem lugar para treinar, para que ele li-

vesse acesso às dependências do grupo. Mestre Curti não tinha mais espaço na academia de São João Pequeno, que funciona no mesmo Forte de Santo Antônio, e foi convidado a levar seus alunos para lá.

Assim que Mestre Curti se negava a fazer sua parte e sempre negligenciava qualquer apelo extra para a manutenção do espaço para o qual foi convidado. Por isso, Moraes e Gabrielita Moraes tomaram uma decisão de força quando se não passou organizaram um evento nacional com a presença de capoeiristas de outros estados, estados, sociólogos e que contou com a presença de quase mil pessoas, distribuídas em 15 dias de trabalho. O evento

grande em vídeo, foi a quarta oficina e Mestre de Capoeira Angola, organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Pernambuco e argumentando motivos pessoais o Mestre Curti não compareceu um só dia ao acontecimento, mas alguns alunos quiseram participar, mas por alguns estranhos motivos não estiveram lá. Por isso resolveram retirar o mestre formulado há dois anos para que Mestre Curti continuasse a usar o espaço da academia.

A partir daí alguns elementos que querem a repartição de terras dentro da Capoeira Angola porque o Angola Pernambuco leva a diversidade ao campo de luta política-social estão alimen-

tando uma "guerra" que não existe. "Nada temos contra Mestre Curti como mestre de capoeira, reconhecemos sua capacidade e temos amizade com seus alunos, apenas não reconhecemos suas obrigações com a capoeira, fora do âmbito de treinos, por isso retiramos o mestre", concluiu Gabrielita Moraes e Moraes, este último aluno de Gabrielita Moraes. Porém, há dois motivos que não estão fazendo "gatilhos" desta situação. Eles estão lá fora, fora do Forte há cinco anos, já organizaram quatro oficinas nacionais enquanto que Mestre Curti só fez uma oficina e voltar a área da academia, há dois anos.



ANEXO P

EX-ALUNO de Pastinha quer salvar capoeira. *A Tarde*, Salvador, p. 4, 19 nov. 1984.

Ex-aluno de Pastinha quer salvar capoeira

Enquanto completa o 3.º ano de vida do Mestre Pastinha, um dos maiores inovadores da Capoeira de Angola, Mestre Pedro Moraes, ex-aluno de Pastinha, dá continuidade ao seu trabalho, na Academia que funciona no Forte de Santo Antônio Alto do Carmo — antiga Casa de Detenção.

Prossuador de uma vasta experiência no ensino de capoeira, inclusive nos Estados Unidos, o baiano Mestre Moraes, já enfrentou certos problemas que vem enfrentando aqui em Salvador, já que a academia não vem recebendo um tratamento adequado. Hoje, o seu principal desejo é quanto à aquisição de um espaço para que possa efetivamente desenvolver o seu trabalho.

Segundo o Mestre Moraes, que compareceu ontem na edição de A TARDE, embora esteja dentro a área no Centro de Cultura — no Forte Santo Antônio — a sua administração não admite que dois espaços sejam ocupados para tal finalidade. Porém, em decorrência de algumas divergências entre o seu "Grupo de Capoeira de Angola do Pernambuco" e o conhecido Mestre João Pequeno, não vê a possibilidade de realização de um trabalho conjunto, isto devido à incompatibilidade profissional.

ESPAÇO PRÓPRIO

Ele reivindica o seu próprio espaço para que a Capoeira de Angola não morra. "Ao contrário do que muita gente pensa", afirmou Moraes, "a capoeira não está morrendo, ela apenas se mantém viva. O que existe é uma falta de divulgação e isso deve dar atenção por parte dos órgãos competentes. O mestre reconhecendo com o lugar do saudoso Mestre Pastinha, que nunca foi esquecido, pelo menos, pelos seus seguidores".

Dando que Pastinha faleceu, disse Mestre Moraes, "venho desenvolvendo um trabalho centrado no local". Estive durante vários anos residindo no Rio de Janeiro, onde ensinava Capoeira de Angola, e em julho deste ano levei a oportunidade, juntamente com o baiano Sérgio Feliciano Pequeno, conhecido como "Cabrinha", de levar aqui copiosamente para os Estados Unidos, onde ensinava a Capoeira de Angola no Afro-American Museum e no Ilseembee Institute, através de um convite de um grupo de amadores ligados à pesquisa de cultura brasileira, devido à sua grande afinidade com a Capoeira de Angola, e, também, por ser possuidor de uma casa própria necessária para um melhor atendimento

pele de seus alunos.

ORIGINALIDADE

O Mestre Moraes, efetivamente, vem trabalhando no sentido de que a Capoeira de Angola não perca a sua originalidade. É sempre desmistificando a sua prática de acordo com os ensinamentos do Mestre Pastinha, desconstruindo, até hoje, os mesmos mitos e até as suas cores — amarela e preta — bem como os seus ritmos característicos. "A fim de que a capoeira mantenha sempre viva as raízes raízes e preserve a cultura baiana".

O que é importante, segundo Mestre Moraes, é o despertar do brasileiro que é dado pelos norte-americanos. É Capoeira de Angola, enquanto que no Brasil ela é ainda muito pouco divulgada e, na Bahia, está relegada ao esquecimento. No momento, ele vem dando suas aulas numa sala coletiva, no Forte de Santo Antônio Alto do Carmo, onde conta com uma sala de 20 alunos, inclusive, do sexo feminino. E, a adeção é muito boa, conforme informou.

UM ESPAÇO

Na oportunidade, o Mestre Moraes solicitou providências junto aos órgãos competentes, a fim de obter um espaço para continuar desmistificando o seu trabalho. Qualquer pessoa interessada em aprender a Capoeira de Angola, basta procurar o mestre às 19h, 20h e 21h. A sua grande preocupação, conforme demonstrou o capoeirista, é que se reconheça o mestre que reconheceu com o Mestre Pastinha, que perdeu o seu espaço no Pernambuco. A sua única pretensão é um espaço para dar continuidade ao trabalho do Mestre Pastinha.



Mestre Pedro Moraes

ANEXO R

CAPOEIRA presente na festa de Primavera. *A Tarde*, Salvador, p. 3, 29 nov. 1985.



Capoeira presente na Feira da Primavera

O berimbau e a roda de capoeira, apresentados pelo Grupo Capoeira Angola Pelourinho — GCAP, deram um toque especial à animada Feira da Primavera que acontece, até hoje, no Campo Grande. Apesar da alegria e participação do público, os capoeiristas, além de apresentarem o belo jogo, distribuíram também uma carta aberta à população denunciando a falta de apoio dos órgãos para o desenvolvimento e preservação desta rica expressão da nossa cultura. Eles abordaram também, um grande problema que apareceu nos últimos dias, com a aprovação de um projeto de restauração do Centro de Cultura Popular, o Forte de Santo Antônio, previsto para ser realizada em dois anos e ameaçando interromper o já difícil trabalho dos mestres da capoeira Moraes e Cobrinha, que dão aulas numa sala do Forte, dando continuidade à ação do saudoso mestre Pastinha.

A jornalista e membro do GCAP Maisa Andrade, explicou que a administração do Centro de Cultura Popular jamais cedeu uma das salas do Forte exclusivamente, para o grupo, apesar de Moraes e Cobrinha realizarem um excelente trabalho em defesa da capoeira de Angola — ameaçada de descaracterização diante das novas modalidades esportivas —, através de aulas, palestras em associações culturais, realização de oficinas, etc., e de tentarem implantar ali um Museu de Capoeira, já que possuem um rico acervo.

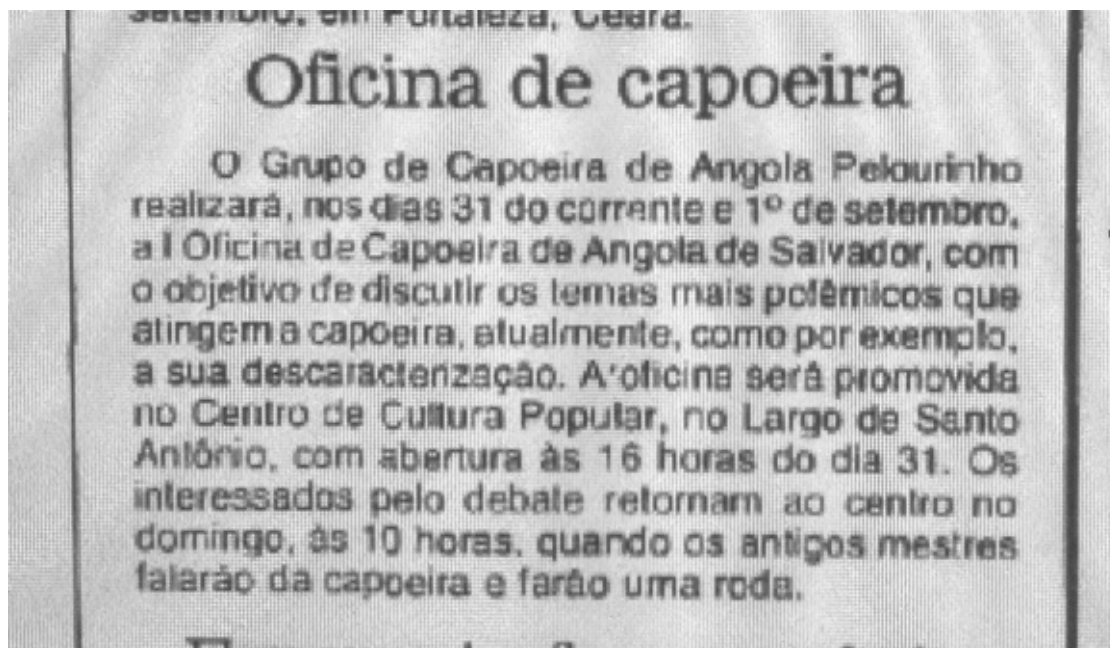
INDIGNAÇÃO

“Sabemos que, após a restauração do Forte de Santo Antônio, eles desenvolverão um outro projeto cultural, que, se sobremos, só dará espaço para uma academia de capoeira”, comentou Maisa. As pessoas, que desenvolvem atividades culturais no Forte de Santo Antônio, — artesanato, dança, teatro, música — terão 60 dias de prazo para desocuparem o local. Isto quer dizer que os mestres de capoeira Moraes, Cobrinha e João Pequeno — com 68 anos de idade — não terão onde ensinar.

Denúncia

ANEXO S

OFICINA de capoeira. *A Tarde*, 28 ago. 1985, p. 4



Oficina de capoeira

O Grupo de Capoeira de Angola Pelourinho realizará, nos dias 31 do corrente e 1º de setembro, a Oficina de Capoeira de Angola de Salvador, com o objetivo de discutir os temas mais polêmicos que atingem a capoeira, atualmente, como por exemplo, a sua descaracterização. A oficina será promovida no Centro de Cultura Popular, no Largo de Santo Antônio, com abertura às 16 horas do dia 31. Os interessados pelo debate retornam ao centro no domingo, às 10 horas, quando os antigos mestres falarão da capoeira e farão uma roda.

ANEXO T

GRUPO quer preservar e amplia prática da capoeira de Angola, *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 7, 04 ago.1986.

as alternativas para ajudar o sustento da família, sobretudo na área suburbana

Baiana de Imprensa, rua Guedes de Brito, 1.

Grupo quer preservar e ampliar prática da capoeira de Angola

Resgatar a história da capoeira de Angola, preservar seus aspectos tradicionais e ampliar sua prática como uma filosofia de vida são alguns dos objetivos do Grupo de Capoeira Angola — Pelourinho, que desde ontem realiza sua II Oficina de Capoeira Angola, reunindo mestres da Bahia e do Rio de Janeiro, no Forte Santo Antônio, antiga Casa de Detenção. Dando oportunidade a qualquer pessoa interessada, em se iniciar na "ginga", e conhecer os primeiros segredos da "capoeira mãe", a Oficina realizará também debates, palestras, mostras e fotografias, slides e "rodas" com antigos mestres.

Fundado em 1981, GCAP reúne cerca de 40 pessoas. Segundo seu coordenador, Pedro Moraes Trindade, ou mestre Moraes, 36 anos, tem como objetivo difundir uma "capoeira ligada às raízes, sem visar apenas o lado comercial". Para ele, a violência da sociedade conduz as pessoas a só buscarem este caminho, esquecendo que "a capoeira é também cantar, tocar e sentir, como parte de uma filosofia".

SEM APOIO

Praticamente sem nenhum apoio oficial, o grupo tenta organizar um museu de capoeira, que centralize e catalogue toda a informação que permita o resgate da história da capoeira no Brasil.

Já existe um projeto feito pelo grupo nas mãos do assessor para assuntos afros do Ministério da Cultura, Carlos Moura, que até agora não se manifestou. Mas o grupo não está parado.

Cinésio Feliciano Poçanha, ou mestre Cobrinha Mansa, é um dos organizadores do acervo, "que já tem catalogado dezenas de trabalhos sobre capoeira, fotos e um audiovisual com 500 slides. Moraes adianta, porém, que não será um museu nos moldes tradicionais, pois objetos e documentos ligados a história da capoeira estarão convivendo ao lado de aulas de capoeira, contato com os velhos mestres e debates sobre sua prática.

"A ideia é continuar o trabalho do mestre Pastinha e criar uma coisa dinâmica, viva, onde as pessoas possam conhecer e ao mesmo tempo, entrar em contato com o universo da capoeira", explica Moraes. Ele vem lutando sem ter muitas esperanças de ajuda oficial pois "atualmente só temos este espaço e com ameaça de sermos expulsos a qualquer hora, por estarmos produzindo a cultura da Bahia", ironiza, se referindo a falta de autorização que conta o grupo para funcionar no Forte de Santo Antônio. Neste local ele recebe alunos às terças, quartas e sábado, das 19 às 21h30min, sem mensalidade estipulada, "pois cada um colabora com quanto pode e quer, para a manutenção do centro", diz.

COBRA MANSA

Mestre Cobra Mansa se mostra preocupado com a disseminação de academias, que incentivados pelo boom da "malhação", ressaltam somente o lado físico, criando preconceitos absurdos como o de que para se jogar capoeira tem que ser forte e corpulento. "A capoeira não separa o corpo da cabeça. Ao contrário do que muitos "mestres", pregam, não deve ter seu lado marcial colocado em primeiro plano, para exibição", argumenta, aproveitando a deixa para dar a receita de um bom mestre de capoeira: "tem que saber tocar berimbau, cantar, jogar capoeira e lutar em prol de sua preservação".

A sensibilidade, indispensável na prática da capoeira, no entender de mestre Cobra, "também deve existir nas pessoas que trabalham nos bngs oficiais", como forma de se entender melhor sua realidade". Ele se mostra cético em relação a atuação dos bngs estaduais, "que têm pessoas sem nenhuma ligação com a capoeira, fazendo projetos, quando isto deveria ser feito por gente ligada ao cotidiano de sua prática, acrescentou. Mas independente disso Moraes adianta que o grupo vai continuar o trabalho, "sempre criticando o que estiver errado e esperando o apoio das pessoas sensíveis".

lhe
ção
pad
crisi

ANEXO U

FARIAS Berna. IÊ Camará a capoeira vai ao debate sem sair da roda. *A Tarde*, Salvador, 2 ago. 1985, Cad. 2, p. 3.



A capoeira vai a debate sem sair da roda

Texto de Berna Farias

Durante toda a semana, de amanhã ao dia 10 próximo, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho — GCAP, promove a II Oficina de Capoeira Angola, dando continuidade ao trabalho de preservação da capoeira na sua forma mais tradicional e autêntica, desenvolvendo ainda a formação do grupo, em XI. O evento é aberto a toda comunidade baiana e tem a seguinte programação:

Amanhã, domingo, às 15 horas, acontece a abertura da Oficina, com uma exposição de fotos, textos e foto material sobre capoeira Angola, além de apresentação dos objetivos da II Oficina e uma avaliação do que foi a I Oficina, que aconteceu ano passado, e uma roda com os capoeiristas presentes; nos dias 4 e 6, às 19 horas, o GCAP promove uma oficina com visitantes interessados em aprender os movimentos básicos de capoeira, demonstrando exercícios práticos; no dia 5, e quinta, dia 7, haverá palestras, sempre às 19 horas. Os temas a serem abordados são: "Origem da Capoeira Angola" e "A Mulher na Capoeira Angola", respectivamente; sexta, dia 8, serão mostrados vídeos filmes, slides e vídeos sobre a capoeira e o trabalho desenvolvido pelo GCAP, às 19 horas.

No sábado, dia 16 horas, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho faz apresentação para o público e, finalmente, no domingo, dia 18, acontece um debate sobre os rumos que a prática da capoeira tem tomado na Bahia e no Brasil, com a participação de mestres angoleiros baianos e do Rio de Janeiro, além dos professores, investigadores e folcloristas convidados. Após cinco debates, a II Oficina será encerrada com a participação de amigos nossos em grande roda de capoeira.

Todo o evento acontecerá na sede do GCAP, no Forte de Santo Antônio Acaia do Carmo, antiga Casa de Detenção, e será totalmente gratuito. Vão sua inscrição!

O que é que a capoeira na Bahia está? Não é a mesma, o grupo, a maneira de se ensinar e a mesma. Tem muito mais. Capoeira na Bahia não é mais do que uma prática dentro de uma cultura que se quer constantemente renovada, renovando o papel de mestre, de quem ensina e quem aprende e de quem aprende e quem ensina.

... não se capoeira que faz parte do IV 2º grupo, em nível nacional. Depois disso a Oficina Regional da Liberdade, localizada no Município de Salvador, e pretende mostrar como desenvolver um trabalho que esteja na Bahia em termos de ensino, ensino da capoeira e como ensinar a fazer o trabalho, envolvendo pessoas de diferentes níveis de ensino.

Bahia, tem a sua sede no primeiro de Salvador e no segundo de Salvador, de Salvador e Salvador.

... não se capoeira que faz parte do IV 2º grupo, em nível nacional. Depois disso a Oficina Regional da Liberdade, localizada no Município de Salvador, e pretende mostrar como desenvolver um trabalho que esteja na Bahia em termos de ensino, ensino da capoeira e como ensinar a fazer o trabalho, envolvendo pessoas de diferentes níveis de ensino.

II Oficina de Capoeira Angola, um evento para resgatar a tradição.

ANEXO V

PACHECO Antônio Carlos. Mestres angoleiros buscam união. *A Tarde*, Salvador, 01 jun. 1987, Cad. 3, p. 3.

CAD. 3 PÁGINA 3

CAPOEIRA

ANTONIO CARLOS PACHECO

Mestres angoleiros buscam união

O encontro dos angoleiros (mestres, professores e discípulos da capoeira Angola), no Forte de Santo Antônio mostrou que há divergências, mas, também, muitos pontos em comum entre os adeptos daquela que é considerada a verdadeira capoeira.

Mestre Moraes, do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, reiterou suas críticas à elitização da capoeira e à sua intelectualização, com as tentativas de alguns capoeiristas universitários de dominar corporativamente a prática da luta. Mestre Moraes fez, ainda, uma distinção que ele considera definitiva: "Há Capoeira Angola e luta regional e, não, capoeira regional". Lembrou que muita gente, pra ganhar dinheiro, inventa arte "angonal", uma mistura de luta regional com Angola, tudo "para elitizar".

Mestre Cobreinha, também presente ao encontro informal, adiciona: "Elitizar para vender". E Cobreinha fala com conhecimento de causa, pois não só é mestre em capoeira como estuda



No destaque, professor Jaime de Mar Grande, quando visitou a Academia Navio Negroiro, e que aniversariou domingo último.

Bittercourt, da Academia Navio Negroiro. Contra o cordão, por achar-lo uma coisa recente, não tradicional, estão os mestres Moraes, Cobreinha e João Grande. Os dois grupos, entretanto, estão se esforçando para procurar os seus pontos em comum.

colaboração de Mestre Aristides, através da Federação Baiana de Capoeira, e participação de mestres Japão, Geni e Mão Bom Cabrito. Por equipes, foram vencedoras a Acai, com 26 pontos, Ginga, com 15, e CSU, com sete. Na categoria adulto, venceram Renato da Silveira,

em capoeira como estuda Educação Física na universidade e sabe que a intenção é essa mesma, mercantilizar a luta negra. Estiveram presentes os mestres João Grande, João Pequeno, Moraes, Cobreinha, Paulo dos Anjos e Jorge Salêste, além do professor René Bittercourt, que, apesar do nome e sobrenome franceses, é negro como a noite "com muito orgulho", como ele próprio diz.

Mestre Moraes não se atem a cor: "Sou a favor do índio, do branco e do negro, desde que estejam fazendo capoeira como cultura". Mestre João Pequeno, o mais interessado na fundação da Associação de Defesa da Capoeira de Angola (que Mestre Moraes prefere que seja "Associação dos Praticantes de Capoeira Angola"), defendeu a utilização do cordão como forma de incentivar o progresso dos discípulos das academias e, ao mesmo tempo, forçar a presença evitando descontinuidade no aprendizado.

Sobre a predominância numérica, hoje, dos praticantes de luta regional, Mestre Paulo dos Anjos explicou que Mestre Bimba esteve no Sul do País, "por pouco tempo", e ensinou a sequência regional. Como nenhum angoleiro fez esse trabalho, o que se espalhou foi a luta regional e não a capoeira Angola. No entanto, Mestre Paulo, da Academia Anjos de Angola, ressalva: "O jogo que

MESTRE CANJQUINHA

Mestre Canjquinha nos visitou na Redação de A TARDE na noite de terça-feira para esclarecer que, nosso mestre, Paulo dos Anjos (a Academia Navio Negroiro, na qual ensinamos na capoeira Angola, é vinculada a Mestre Paulo), não é por ele diplomado. Segundo Canjquinha, o documento com firma reconhecida pelo tabelião que Mestre Paulo tem é apenas uma "declaração que eu dei pra ele sobreviver". Se hoje ele é capoeirista, ele agradeça a mim, diz Mestre Canjquinha, e adiciona: "Ele vai ser mestre quando eu morrer".

Nós, que, até aqui, apenas colocamos as versões de um e do outro, queremos dar, finalmente, a nossa opinião: vamos nos preocupar mais com a capoeira e deixar estas rixas pessoais de lado. Canjquinha dispôs-se no entanto, a substituir a "declaração" dada em 1957 por um diploma e afirmou que só diplomou cinco mestres até hoje: Aristides (que também veio à Redação, um pouco nervoso, mas que depois se acalmou), Suassuna, Antônio Duarte, Deputado e Maícu.

CAMPEONATO EM STO. ANTONIO

Mestre Aristides aproveitou para nos informar os resultados no

venceram Renato da Silveira, Daltro e Carlos Ferreira, da Acai, Categoria juvenil, Sérgio e Joaquim, da Ginga, Infante-juvenil, Wilson e Demosthenes (Ginga e Acai), Infante, Fábio Nabiga e Ricardo Sarno, Mirim, Natan e Artur Vila.

ANIVERSÁRIO DE JAIME

O professor Jaime de Mar Grande, da Academia Negros de Angola, fez aniversário no último domingo e foi homenageado com uma animada roda de capoeira na Sede do União, na Praia da Gamboa, em Itaparica. Aqui nos desculpamos pela ausência porque participávamos do encontro no Forte de Santo Antônio. No entanto, fica nosso abraço.

III OFICINA DE CAPOEIRA

Tete Marques continua seu trabalho de levantamento de biografia de Mestre Valdemar para participar da III Oficina de Capoeira Angola, a ser realizada no próximo mês de agosto e que, segundo explica Mestre Moraes, pretende documentar a Memória da Capoeira. A Oficina será realizada no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, no Forte Santo Antônio.

BATISMO EM JAGUAQUARA

No próximo dia 8, Mestre Alfredo, da Academia Performance, em Jaguaquara, recebe as visitas dos mestres Paulo dos Anjos, Virgílio

ANEXO W

PACHECO Antônio Carlos. Três eventos agitam os capoeiristas. *A Tarde*, Salvador, p. 15, 31 jul. 1987.

CAPOEIRA

ANTÔNIO CARLOS PACHECO

Três eventos agitam os capoeiristas

Três eventos de maior importância movimentam a Capoeira: 1) assembleia de elaboração do Edital da ABCA; 2) Oficina de Capoeira Angola do GCAP; 3) 1ª Semana de Capoeira na UFBA. Primeiramente a assembleia extraordinária da Associação Brasileira de Capoeira Angola, para elaboração e aprovação do Estatuto da entidade fundada no último dia 28 de junho.

Por participação de mestre João Paqueta, todos os membros da Diretoria, além dos membros do Conselho de Formação, deverão estar presentes. O horário, contudo, foi modificado por mestre João Paqueta. Anteriormente, professor Calazans na linha informava do dia e 1ª convocação seria às 15 horas. No entanto, o presidente da ABCA determinou que a reunião vai começar às 17h30min, neste domingo, dia 2 de agosto, no Centro Esportivo de Capoeira Angola João Pequeno de Paqueta, no bairro do Forte de Santo Antônio, bairro do Carmo.

Todos os mestres e instrutores angoleiros são convidados a estar presentes. Da mesma forma, todos os interessados, tanto o público, São professores angoleiros de diversas instituições, Mano Bom Cabral, mestre, mestre João, Zambonchini, mestre Zambonchi, professor Romão, mestre Calazans, vice-presidente, mestre Paulo dos Anjos, além de presidente, diretor, deverão estar presentes os membros do Conselho de Formação, mestres Calazans, Tereza, Fátima de Santo Amaro, Mala, Boca Rica, Waldemar e Bando.

Segundo nos informes Calazans, há um entendimento com cerca de 60 mestres, que serão todos um a um e votados pelos mestres e contramestres. Entre estes: Antônio Dantas, Capara (Boca Rica), Macaquinho, Jairo de Mar Grande, Pedrito, Bobó, Luis de Bobó, Jairo, Inácio, Virgílio, Barte Branco, Luis de Carajá, Miguel, Cotinha Maná, Moraes, João Grande de Patrulha, Lázaro, Roberval, Lídio, Bando, Macaco, Touro, Carcará, Un-por-un, Dor-de-ouro.

Os debates terão um caráter especial e professor Antonietta de Aguiar, da Faculdade de Turismo de Bahia e bolsista em Assuntos Culturais da Fundação Cultural do Estado da Bahia, além de outros convidados ao presidente da Bahaturia, jornalista Syrio Mendes, grande incentivador da formação da ABCA.

OFICINA DE CAPOEIRA

O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) estará promovendo, a partir deste domingo, a III Oficina de Capoeira Angola. A abertura será no dia 2, às 15 horas, no 1º andar do Forte de Santo Antônio, bairro do Carmo, sede do GCAP.

Segundo mestre Moraes, um dos organizadores do evento, a intenção da Oficina é "buscar, através da prática do jogo da Capoeira, bem como da discussão dos seus problemas, formar uma geração de capoeiristas preocupados em defendê-la contra os efeitos malféficos da comercialização excessiva e da elitização. Conscientes de que a Capoeira é uma arte viva e rica de tradições herdadas do negro africano e não somente luta marcial voltada para a defesa pessoal".

A programação da III Oficina é a seguinte: dia 2, às 15 horas, abertura; dia 3, às 19 horas, visitação dos interessados; dia 4, 19 horas, palestra sobre "A Origem da Capoeira"; dia 5, 19 horas, visitação do público; dia 6, 19 horas, palestra sobre "A Mulher na Capoeira Angola"; dia 7, 19 horas, vídeos, "slides" e filmes; dia 8, 16 horas, apresentação do GCAP; dia 9, 16 horas, debate e roda com apresentação de antigos mestres.

SEMANA DE CAPOEIRA



Mestre Pezôlo ensina passos com o prefeito Luis Cariano.

professores e alunos de Educação Física, Dança, História, Sociologia e Educação, além dos professores de Capoeira. A taxa de inscrição é de US\$200,00 e os interessados podem se dirigir à Coordenação Central de Esportes, na Av. Anísio Hering, 30, Centro, telefone 247-9108. Após o evento, os acadêmicos Steady State, Movimento e Sky Camer serão convidados para o domingo passado para ensinar a quadra coberta do Colégio São Tomás de Camarão, em Camarão, para assistir a toda de capoeira organizada pelo mestre Reinaldo Santana de Souza, o "Pezôlo", e que tenha condições de capacitação do município e de Santo Amaro. Além dos grupos de luta e arte de Camarão, também deverão estar presentes os mestres Calazans e Fereverev, de Santo Amaro. A taxa de inscrição também terá uma vez que a arte ensinada pelo mestre Pezôlo é diferente.

Um grupo de jovens de Camarão, o "Pezôlo", vai participar de um roda de capoeira promovida pelo mestre Pezôlo. Nesse dia, não há taxa de inscrição, mas a capoeira é ensinada e apresentada. Há uma taxa de inscrição de US\$200,00 e os interessados podem se dirigir à Coordenação Central de Esportes, na Av. Anísio Hering, 30, Centro, telefone 247-9108.

OFICINA DE CAPOEIRA

O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) estará promovendo, a partir deste domingo, a III Oficina de Capoeira Angola. A abertura será no dia 2, às 15 horas, no 1º andar do Forte de Santo Antônio, bairro do Carmo, sede do GCAP.

Segundo mestre Moraes, um dos organizadores do evento, a intenção da Oficina é "buscar, através da prática do jogo da Capoeira, bem como da discussão dos seus problemas, formar uma geração de capoeiristas preocupados em defendê-la contra os efeitos malféficos da comercialização excessiva e da elitização. Conscientes de que a Capoeira é uma arte viva e rica de tradições herdadas do negro africano e não somente luta marcial voltada para a defesa pessoal".

A programação da III Oficina é a seguinte: dia 2, às 15 horas, abertura; dia 3, às 19 horas, visitação dos interessados; dia 4, 19 horas, palestra sobre "A Origem da Capoeira"; dia 5, 19 horas, visitação do público; dia 6, 19 horas, palestra sobre "A Mulher na Capoeira Angola"; dia 7, 19 horas, vídeos, "slides" e filmes; dia 8, 16 horas, apresentação do GCAP; dia 9, 16 horas, debate e roda com apresentação de antigos mestres.

SEMANA DE CAPOEIRA

poeiristas preocupados em defendê-la contra os efeitos malféficos da comercialização excessiva e da elitização. Conscientes de que a Capoeira é uma arte viva e rica de tradições herdadas do negro africano e não somente luta marcial voltada para a defesa pessoal".

A programação da III Oficina é a seguinte: dia 2, às 15 horas, abertura; dia 3, às 19 horas, visitação dos interessados; dia 4, 19 horas, palestra sobre "A Origem da Capoeira"; dia 5, 19 horas, visitação do público; dia 6, 19 horas, palestra sobre "A Mulher na Capoeira Angola"; dia 7, 19 horas, vídeos, "slides" e filmes; dia 8, 16 horas, apresentação do GCAP; dia 9, 16 horas, debate e roda com apresentação de antigos mestres.

SEMANA DE CAPOEIRA

376

ANEXO X

DEBATE a capoeira Angola na roda. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 7, 4 ago. 1986.

BIBLIOTECA PUBL. DO EST. DA BAHIA
SETOR DE PERIODICOS
LEITOR

VARIEDADES
Tribuna da Bahia, Salvador, Segunda-Feira, 4 de Agosto de 1986 - Pág. 18

DEBATE

A capoeira Angola na roda




CELPERAR A HISTÓRIA

O Grupo Capoeira Angola Pelourinho realizou ontem mais um grande espetáculo. Realizou uma roda no velho teatro da capoeira, prometo debates, palestras, apresentações, vídeos, enfim, todo o material que reúne sobre a capoeira. A II Oficina de Mestre de Capoeira Angola acontecerá até o dia 10 e promete muitas surpresas.

O mestre serviu como instrumento para avaliar a qualidade do ensino herdado do saudoso mestre Pastinha, morto em 81, aos 82 anos de idade. Mas já se pode afirmar que essa mistura de arte e luta continua com bastante vitalidade. Embora não tenha sido - nem é - fácil preservar a capoeira angola, criada pelos escravos para se defenderem dos ataques dos senhores de engenho, através da observação e imitação dos golpes e contra-golpes dos antigos.

RECLIPERAR A HISTÓRIA

O Grupo Capoeira Angola Pelourinho começou em 81, quando Pedro Moraes Trindade voltou para Salvador, depois de ensinar aos capoeiristas fluminenses que não era fácil "pisar na cabeça de um angoleiro". O retorno foi provocado pelas notícias de que a capoeira angola estava ameaçada, pois ninguém mais se interessava em Salvador - os mestres só se dedicavam ao ensino da capoeira regional, criada pelo mestre Bimba.

Na bagagem, Moraes trouxe Cícero Feliciano Pastinha, aluno de Pastinha, que se tornou o mestre Celso Moraes. Os dois começaram o trabalho na academia do mestre João Pequeno. A bagagem veio do Forte de Santo Antônio, porém não era suficiente para se ter o que se o projeto de difusão da capoeira angola como uma filosofia de vida, além de recuperação de sua história e memória de sua linha evolutiva.

Moraes e Celso tinham alguns degraus do Forte de Santo Antônio e se instalaram numa sala do primeiro andar. Além de ensinar os alunos a jogarem a capoeira regional e mangueira, também exigiam um trabalho de conscientização e divulgação de que era a luta-dança e começaram a coletar material fonográfico, bibliográfico, vestimentas, tudo que contava um pouco da história da capoeira angola. No início do ano passado, fizeram a lista de uma pequena mostra do material, com apresentação dos alunos.

A lista era fazer um grande evento, mas por falta de apoio e patrocinador o projeto não vingou, porém, não morreu. Com a dedicação e interesse dos alunos, na organização da I Oficina, foi possível reunir, durante dois dias, 12 mestres de capoeira, tanto angoleiros quanto regionais, que debateram as dificuldades de preservar e ensinar a capoeira angola, além das dificuldades das lutas ensinadas na capoeira regional. No primeiro encontro, o mestre João Pequeno mencionou: "É preciso diferenciá-la todos os ramos da capoeira. Existe a de Angola, de Pastinha, a regional de Bimba, e outra que é misturada hoje e tem características de uma luta mestra".

ASSOCIAÇÃO

Os angoleiros determinam esta capoeira misturada de "proteção cultural". Apesar das inúmeras dificuldades em desenvolver um trabalho

de divulgação, a luta continua e agora mais madura e forte. Um dos objetivos de Moraes e Celso é fundar a Associação Brasileira dos Praticantes de Capoeira de Angola e o estatuto já começou a ser discutido. Mas, como a própria atividade de angoleiro ensina, não se deve ser pressa, sendo as coisas não vem bem feitas.

"Precisamos também manter Museu de Capoeira, mas a ideia precisa amadurecer, porque nunca conseguimos recursos e apoio", comenta Moraes. O sucesso da I Oficina, por exemplo, não foi suficiente para promoverem investirem na segunda atividade. Somente a Empresa de Turismo de Salvador (Entraves) apoiou no evento dando passagens rodoviárias para a vinda de capoeiristas do Rio de Janeiro e algumas falas divulgando o evento. "Foi uma ajuda expressiva. Na Fundação Cultural fomos pedir o mínimo e nem isso conseguimos", lembra Celso Moraes.

PROBLEMAS

As dificuldades não surgem somente quando o GCAP vai promover as oficinas. Há a luta constante com a administração do Forte de Santo Antônio para permanecer na sala onde se dão as aulas, realizar-se oficinas e que, num futuro bem próximo, pode se tornar um ponto turístico para os visitantes sabermos o que é a capoeira de Angola.

A escola de Dança foi restaurada e transformou-se num centro de arte e cultura popular. Além do GCAP e da academia de João Pequeno, funcionam ali o bar do Bê Ayl, um núcleo de artesanato e outro de serigrafia. "Há muitos outros casos, mas na hora que um grupo chega aqui pedindo um espaço para uma aula, o administrador, Dona Lídia, oferece imediatamente", comenta Moraes.

A sala do GCAP é uma das mais conservadas do forte, exatamente porque o grupo quer preservar a. A limpeza e manutenção ficam por conta dos ocupantes. Agora mesmo, por exemplo, eles lutam para conseguir madeira. As tábuas não têm vidro e a chuva molha tudo. "A administradora faz ameaças, manda nos avisar que o forte vai fechar para ser restaurado, mas que nunca veio aqui ver o nosso trabalho. Acho que para ela tanto faz se ensinamos capoeira ou ocupamos o espaço com qualquer outra atividade", comenta Moraes.

O grupo já recebeu apoio inclusive da Associação dos Miradantes do Santo Antônio, que fez até o forte conhecer o trabalho dos angoleiros. A visita foi importante porque a diretoria já havia recebido reclamações quanto a "bagunças que o pessoal do Forte" fazia nas ruas do Santo Antônio. "Na verdade o que falta no forte é segurança e administração. A gente chega aqui qualquer hora e não encontra ninguém responsável pelo Forte de Santo Antônio", denuncia o mestre Celso Moraes. Moraes lembra, inclusive, que o grupo estaria disposto a fazer um acordo para limpar e fazer nova pintura no forte.

O que não pode acontecer é perdemos o espaço físico quando nosso trabalho começa a render frutos. Não podemos pagar ninguém porque cobramos uma taxa mínima dos alunos - é nossa intenção é a qualidade do trabalho e não os dividendos financeiros que ele pode trazer. Depois, o mestre Celso e os alunos do GCAP estão dando aulas nos dias que não ensinamos, com as Marries. (As aulas do GCAP são às terças, quintas e sábados, das 19h30min às 21h30min).

HISTÓRIA SE REPETE

O que Moraes e Celso fazem hoje é apenas um movimento de resistência à extinção da capoeira angola. As pesquisas começaram des-

de o momento que ela foi criada e, mesmo com a proibição da escravidão, continuava sendo ensinada. No século XVII de 1700, Dondinho da Fonseca inventa uma proibição específica contra a capoeira, já discriminada como os segmentos marginalizados da população.

A capoeira voltou a ser uma atividade legal em 1932, quando Getúlio Vargas libertou uma série de manifestações populares proibidas. Foi nesta época que mestre Bimba criou a capoeira regional: ela deixava de ser rasteira, incorporava alguns movimentos novos e foi regulamentada oficialmente com uma régua. A partir daí, a capoeira regional ganhou espaço, foi difundida e aceita, enquanto a de Angola resistia e sobrevivia graças a persistência do mestre Pastinha.

A história só pode se repetir quanto à preservação da capoeira de Angola. Não sabemos do Forte de Santo Antônio para não fazermos conosco o que conseguimos com Pastinha - saiu de uma casa do Pelourinho, onde funcionava sua academia, para um restaurante, e depois o imóvel transformou-se no restaurante do Senac. Queremos que as pessoas se conscientizem do valor cultural da capoeira angola e se lembrem que é preciso diminuir a si próprios antes de diminuir alguém - disse Moraes.

A grande abertura da oficina aconteceu ontem, às 15 horas. Durante toda a semana, a partir das nove horas, o público poderá visitar a exposição montada pelo GCAP, além de ouvir as lutas gravadas pelos alunos com câmeras e lúdicas. Amanhã e quinta-feira, às 19 horas, haverá duas palestras: "A origem da capoeira" e "A mulher na capoeira", respectivamente. Sexta-feira, também às 19 horas, serão exibidos vídeos, vídeos e filmes sobre capoeira. Sábado e domingo, às 16 horas, será a vez da roda, um dia a do GCAP e no outro para ensinar a oficina, a dois velhos mestres, Bê Camará!

CA DERN

ANEXO Y

PRESO [...], *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 8, 12 jan. 1977

TO. 12.1.1977. pg 8

Preso o capoeirista que matou Geraldo

Foi preso no início da tarde de ontem, por policiais da Terceira Delegacia, o capoeirista Antônio Santos da Hora, o "Antônio Berimbau", que matou a paulada o pernambucano Geraldo Oliveira Araujo (40 anos), no último sábado. O delegado titular Edvaldo Lins está à frente do inquérito e declarou ontem à tarde que irá pedir a prisão preventiva do homicida, que inicialmente nega ter agredido a vítima, afirmando que apenas lhe deu "uma rasteira".

A prisão de "Antônio Berimbau" foi realizada depois de uma longa "batida" na Liberdade e em São Caetano, durante toda manhã de ontem, com a participação do delegado Edvaldo Lins e de vários policiais. Depois de muitos desencontros, os policiais encontraram "Antônio Berimbau" na casa do mestre de capoeira "Caicara", situada na rua Salvador Gaspar, Liberdade.

NEGOU A AGRESSÃO

Em suas primeiras declarações, "Antônio Berimbau" negou que tivesse agredido Geraldo Oliveira com um pedaço de pau. Afirmou ele que no decorrer da briga com o pernambucano aplicou-lhe uma "rasteira" — já que é exímio capoeirista — e a vítima caiu, batendo com a cabeça no meio-fio. Mas suas declarações não convenceram o delegado Edvaldo Lins, que espera o resultado do laudo médico para tirar maiores conclusões.

Antônio Santos da Hora (23 anos, residente na rua Padre Vieira, 66 E, Boa Vista de São Caetano), continua sendo ouvido em inquérito e deverá ter a sua prisão preventiva decretada. Ele, segundo as testemunhas ouvidas na Terceira Delegacia, se aproveita de suas qualidades de capoeirista para praticar desordens. "É um homem perigoso, lutador de capoeira, do que se aproveita para provocar confusões, principalmente quando bebe" — afirmou umas das testemunhas.

O CRIME

No último sábado, Geraldo Oliveira Araujo estava em companhia de mais dois homens não identificados, dirigindo-se para uma mulher que estava parada no passeio da rua Barão de Cotegipe, na Calçada, quando surgiu "Antônio Berimbau", suspeitando que a vítima fosse ofender a mulher. Ele interveio a favor da mulher e aplicou em Geraldo Oliveira uma "rasteira", que o atirou ao chão.

A afirmação foi prestada por José França, que presenciou a agressão. Continuando, ele disse que, na queda, a vítima bateu com a cabeça no meio-fio, o que provocou um profundo corte, mas mesmo assim ele foi ainda até o hotel Parada, lavou os ferimentos e ficou em seu quarto, o da número 10.

Odacilio de Souza Monteiro, que é amigo da vítima, declarou ter encontrado Geraldo Oliveira sangrando muito e quase desacordado. Ele levou o homem inicialmente para o posto médico do INPS da Calçada, já às 16 horas, mas, devido à gravidade dos ferimentos, Geraldo foi transportado para o Hospital Getúlio Vargas, onde morreu às 11:10 horas de anteontem.

Geraldo Oliveira Araujo é natural de Palmares, Estado de Pernambuco, e ultimamente residia em São Paulo. Estava em Salvador hospedado no hotel Parada, na rua Barão de Cotegipe, na Calçada. O homem não tem nenhum parente em Salvador e seu corpo encontra-se no Nina Rodrigues sem que ninguém o tenha procurado. A única pessoa que conhecia a vítima é Odacilio de Souza, seu amigo e companheiro de hotel.

ANEXO Z

CARMEL Arthur. Capoeira Angola dá a volta por cima. Jornal da Bahia, Salvador, 18 ago. 1988, p. 6-7.

6

Capoeira de Angola

Arthur Carmel
Reportagem Geral

O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho — GPAC, está promovendo, desde o último dia 7 e até 21 de agosto, a IV Oficina e Mostra de Capoeira Angola. De acordo com Pedro Morais Trindade, o Mestre Morais, um dos idealizadores do evento, a Oficina tem como objetivo levar à comunidade o conhecimento que o GPAC vem resgatando sobre a Capoeira Angola. Quem der uma chegada até o Centro de Cultura Popular, no Largo de Santo Antônio, poderá participar de debates, exposição de vídeos, oficina de ritmos e movimentos, palestras sobre a luta, dança e, se quiser, entrar na roda.

Oficina? A Capoeira de Angola "quebrou"? Quem responde é Cobra Mansa (Cobrinha, para os íntimos), outro mestre do GPAC: "Muita gente perguntou se a capoeira de Angola estava quebrada, para se fazer oficina. Pior é que está mesmo. Mas conseguimos chegar na IV Oficina, não sem muito sacrifício, vendo o interesse e a participação das pessoas, angoleiros ou não. Estamos ajudando a resgatar a Capoeira Angola, sua história e sua importância", afirma o mestre.

João Grande, Morais e Cobrinha. Três gerações de mestres, todos eles trazendo dentro de si os ensinamentos daquele que foi "O mestre" da Capoeira Angola, na Bahia: Pastinha, de quem é a afirmação "Capoeira Angola é mandinga de escravos em ânsia de liberdade. Seu princípio não tem método e, seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista".

TRAJETÓRIA DA CAPOEIRA

Todos os movimentos da Oficina promovida pelo GPAC deixam claro que, Capoeira Angola não é apenas uma luta/dança, e sim uma filosofia de vida. A capoeira, como é de conhecimento da maioria, chegou ao Brasil através dos escravos. E com o nome original — N'Golo. No século passado e início desse, a capoeira era reprimida pela polícia e pela moral vigente. A luta era coisa de doqueiro, motorista de caminhão e etc... Já neste século, no começo da década de 30 surgia a primeira academia de capoeira da Bahia, a do Mestre Bimba.

Para os angoleiros, foi com Bimba que nasceu a Capoeira Regional, que incorpora golpes de outras lutas e é "jogada" em cima, no que difere radicalmente da Angola, jogada sempre por baixo. Entretanto, para os organizadores da Oficina, a diferença não fica só a nível de golpes. "A Capoeira Angola ajuda o indivíduo a se encontrar dentro dessa sociedade, equilibrar a mente para estar bem com o próprio corpo. O indivíduo passa a explorar o seu espaço, extrapolando a roda de capoeira. Quando se faz capoeira com a "cabeça" você passa a ter uma outra estética, que difere da estética cartesia-



Diferente da capoeira regional, a de Angola volta agora com a força de seus golpes r

na", afirma o Mestre Morais, 38 anos, trinta dedicados à Capoeira de Angola.

Para Morais, todas as oficinas promovidas pelo GPAC têm a ver com o objetivo do Grupo, ou seja "manter contatos com mestres angoleiros da velha guarda — João Pequeno, João Grande, Bobó etc. —, numa troca de informações, onde o GPAC vem podendo oferecer aos participantes do evento todo um material bibliográfico e de pesquisa", afirma o mestre.

Participam do evento, além dos capoeiristas de Salvador, angoleiros de outros estados. No Rio de Janeiro, por exemplo, foi onde nasceu o GPAC. É Cobra Mansa quem explica o fato: "Morais foi para o Rio em 72 e criou o GPAC. Foi ali que tomei conhecimento da verdadeira capoeira de Angola", afirma Cobrinha, que vem desenvolvendo uma pesquisa com o objetivo de checar de quando a capoeira começou a "ficar branca".

"Bimba foi o primeiro proprietá-

rio de uma academia de capoeira, na Bahia. Deu muita aula para doutor e terminou pobre. Acho que o embranquecimento da capoeira começou com Bimba, que também ensinou para militar. Não é átoa, que a Capoeira Regional tem aquele negócio de dar cordões (equivalente às faixas, nas lutas marciais orientais). Tem cordão verde, verde-amarelo, azul e por aí vai", afirmou Cobrinha, 28 anos, 15 dedicados à capoeira.

Mas, o papo na Oficina não rola apenas para exercer as diferenças entre os dois estilos de capoeira. Os objetivos e estratégias do evento são uma constante. Ainda segundo Cobrinha, a IV Oficina vem sendo um sucesso. "Esse ano principalmente, porque tivemos a ousadia de colocar um programa para durar 15 dias. As três primeiras, se restringiam a um fim de semana. Dessa vez, ficamos tranquilos com relação ao número de dias, pois sacamos que podemos contar com pessoas que confiam em nosso trabalho e,

por isso, estendemos a programação", comenta o mestre.

Dos órgãos oficiais, segundo Cobrinha, apenas a Bahiatursa e a Empresa Gráfica da Bahia colaboraram para a realização do evento. "Estamos esperando ainda que a Secretaria de Cultura forneça as passagens que prometeu, para a vinda de capoeiristas de outros estados. Do Rio de Janeiro vem gente e de Goiás também, onde existe um GPAC, que foi fundado por Mano, ex-aluno de Morais. Apesar de ainda não ter terminado a Oficina, podemos afirmar que ela está sendo um sucesso", disse Cobrinha.

A OFICINA

Mas o que está acontecendo na Oficina? A abertura foi no último dia sete, quando não faltou uma forte roda, com a participação de vários mestres angoleiros. Depois, foi a vez do dançarino Negrizú mostrar o seu trabalho. No segundo dia rolou uma Ofi-

dá a volta por cima



stiros e muita ginga ao som do berimbau e sob o comando do mestre João Grande.

cina de Ritmo, seguida de uma palestra de Moraes, sobre "A Violência na Capoeira". Na terça-feira Moraes voltou à roda, ou melhor, à mesa, para falar sobre a origem da capoeira e a situação atual dos amigos mestres. Na quarta não aconteceu a Oficina de Canto, mas os participantes puderam "viajar" numa projeção de vídeos sobre capoeira, que, segundo Cobrinha, "valeu para que muito capoeirista se pegasse falando muita coisa errada sobre a luta".

Na quinta, dia 11, foi a vez do artista plástico Francisco Santos expor seus trabalhos com a temática "Arte e Cultura Negra". Na sexta, os participantes vibraram com a Oficina de Movimentos, coordenada pelo Mestre João Pequeno, que também mantém uma capoeira de Angola (foi aluno de Pastinha) no Centro de Cultura Popular. Depois dos movimentos, alunos e mestres ouviram a professora Valdina Pinto falar sobre o Candomblé de An-

gola. "A luta do candomblé de Angola é muito parecida com a nossa", disse Cobrinha.

A palestra da professora Valdina abordou as diferenças do candomblé de Angola em relação a outros cultos africanos. Os integrantes da Oficina puderam tomar conhecimento de que orixá, para o candomblé, angolano, recebe o nome de **Ikisse**, ou, que mãe-de-santo, é conhecida em Angola por **Makota**. "Foi super interessante a palestra da professora. O candomblé de Angola possui outra linguagem, é outra nação, apesar de, no contexto geral, as entidades do angolano se parecerem com as do candomblé que temos mais conhecimento (ketu, nagô, etc.)". Afirmou Lúcia Moraes, estudante de Sociologia integrante da Oficina.

O tema da Oficina - Capoeira Angola: Resistência à falsa abolição -, deixa transparecer o objetivo político do lance. Nem só de ginga de corpo vive o evento. "A capoeira veio com o negro

e foi parte do processo abolicionista, que ainda não aconteceu. Essa liberdade ainda não aconteceu", afirma o mestre Moraes. Mais adiante, Mestre Cobrinha arremata: "A liberdade da capoeira teve a ver com o populismo de Getúlio Vargas, que sacou a penetração da luta entre a classe média. A academia de Bimba só funcionou (1932) depois de uma ordem do então interventor do estado, Juracy Magalhães. O próprio Bimba chegou a ter vários alunos militares...", lembrou novamente Cobrinha.

MESTRE JOÃO GRANDE

Ele tem 55 anos e desde os 20 que joga capoeira. Sempre tranquilo, João Grande é retrato de um capoeirista. Corpo rijo, gestos lentos... Conta que começou a jogar desde o ano de 1953, na academia de Pastinha, Candeal Pequeno, em Brotas. "Naquele tempo política não acabava com roda de capoeira, não", lembra João Grande,

que falou um pouco sobre Pastinha: "Era um homem muito alegre. Era um capoeirista que escrevia, jogava e desenhava capoeira", descreve o mestre.

João Grande encarna a filosofia do angoleiro. Nunca brigou (apesar de afirmar que já achou algumas oportunidades), não bebe nem fuma e diz que sua saúde atual é fruto de sua vivência com a luta. Quando indagado sobre a proliferação de "academias" de capoeira, o mestre não deixa por menos: "O mestre tem que ensinar os alunos a jogar direito, com educação, tocar berimbau, agogô atabaque... saber cantar e responder capoeira", afirma.

Muitas amizades e uma viagem à Europa, em 74, são os maiores trófeus arrebatados por João Grande, segundo o mesmo confessa. "O homem tem que aprender qualquer esporte, uma defesa. Capoeira é pra homem, menino e mulher. Só não aprende quem não quer", rimou o mestre. Na sua história, um fato lhe causa um pouco de revolta. Ele e João Pequeno deram todos os subsídios para a edição de um livro sobre a luta - "Jogo da capoeira". No entanto, depois que o livro ficou pronto, o nome dos dois nem sequer foi mencionado.

Uma das etapas da Oficina que despertou bastante interesse do público foi a Oficina de ritmos. Todos os organizadores do evento são unânimes em afirmar que não é aconselhável jogar capoeira com o som de fitas cassette. "O negro é muito voltado para a arte cênica. Dentro do candomblé tem dança e pra dançar tem que ter música. A capoeira tem que ter música - berimbau, atabaque. Uma das partes da Oficina que mais chamou a atenção dos participantes foi a do som. A Capoeira Angola tem muito som, muito ritmo, afirma o Mestre Moraes.

E quem quiser aprender (pelo menos tentar) a tocar, dançar e cantar capoeira, pode dar uma chegada até o Centro de Cultura Popular (que está carecendo de cuidados por parte dos órgãos responsáveis) e tomar parte dos dias restantes da Oficina.

Hoje os integrantes do GCAP, que vieram de outros estados, mostram os seus trabalhos. Amanhã tem mais Oficina de movimentos, com o Mestre João Grande. Acontece também uma palestra da professora Florentina, sobre Luiz Gama. No sábado vai ser feita uma avaliação dos trabalhos desenvolvidos pela Oficina, roda de capoeira e uma palestra sobre a cultura dos negros Bantu, com a professora Eugênia Lúcia.

Para encerrar, no domingo, tem mais roda de capoeira (a partir das 15 horas), com mestres convidados, uma palestra com a estudiosa da cultura Bantu, Ieda Castro. As 19 horas, a Oficina vai ser encerrada, com a participação dos componentes do GCAP e dos convidados.

ANEXO AA

SEMINÁRIO discute sobre a capoeira de Angola. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 jun.

1989, Caderno 2, p. 3.



A capoeira de Angola será o assunto principal do seminário

Seminário discute sobre a capoeira de Angola

Vídeos, slides, fotografias, palestras e apresentação da capoeira de Angola é o que vai acontecer dentro da programação do **Seminário Capoeira de Angola — Resistência Negra**, que a **Fundação Casa de Jorge Amado** e o **Grupo de Capoeira Angola Pelourinho** realizam amanhã e depois (quinta e sexta-feira, respectivamente), das 19 às 21 horas, na sede da Fundação, no Largo do Pelourinho s/n — Centro.

O principal objetivo do Seminário é colocar em discussão, junto à comunidade de Salvador, os vários aspectos que envolvem a Capoeira de Angola atualmente: sua origem, aspectos filosóficos, sociais, econômicos e culturais, destacando sua importância histórica e o processo de descaracterização pelo qual vem passando.

A capoeira chegou ao Brasil trazida pelos escravos. **N'Golo** era seu nome original. Até o início desse século foi reprimida pela polícia e pela então "moral" existente. Tratada como coisa de doqueiro, motorista de caminhão, etc., só no começo da década de 30 foi que surgiu a primeira academia de capoeira da Bahia, a do mestre **Bimba**. Rica pela união do movimento ao canto e ao ritmo, e sendo um dos segmentos de maior criatividade e resistência do povo negro, atualmente a Capoeira de Angola vem perdendo sua memória e tradição, além de estar sendo vendida como

artigo folclórico e sendo transformada em modismo por várias academias.

CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO

Há oito anos atuando em Salvador, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho tenta, como ponto de partida, preservar a Capoeira de Angola enquanto movimento de resistência do negro, aspectos políticos e filosóficos. Para que isso aconteça, vem atuando em estados do Brasil e até no exterior, sob a coordenação dos Mestres **João Grande**, **Moraes** e **Cobrinha Mansa**.

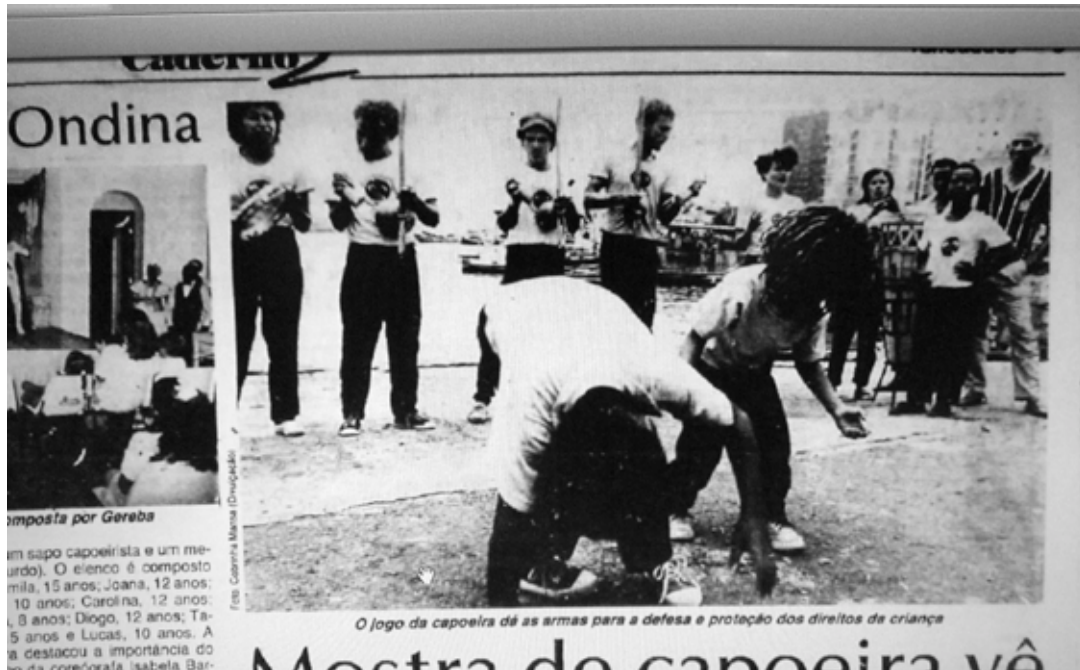
O **Seminário Capoeira de Angola — Resistência Negra** é também uma forma de homenagear um antigo mestre, **Vicente Ferreira Pastinha**, que este ano completa o centenário do seu nascimento, e foi um dos homens que mais lutaram pela preservação da verdadeira capoeira de Angola no Brasil.

O Seminário será aberto às 19 horas de amanhã (quinta-feira), com uma mostra de slides e vídeos. Logo em seguida às 20 horas, a professora **Yêda de Castro** vai falar sobre **A Herança Bantu na Capoeira de Angola**. A programação desse dia se encerra com debate aberto de todos os interessados.

No dia seguinte, sexta-feira (16), também a partir das 19 horas, os **Mestres Moraes e João Grande** falam sobre **A Descaracterização da Capoeira Angola e A Situação dos Velhos Mestres**.

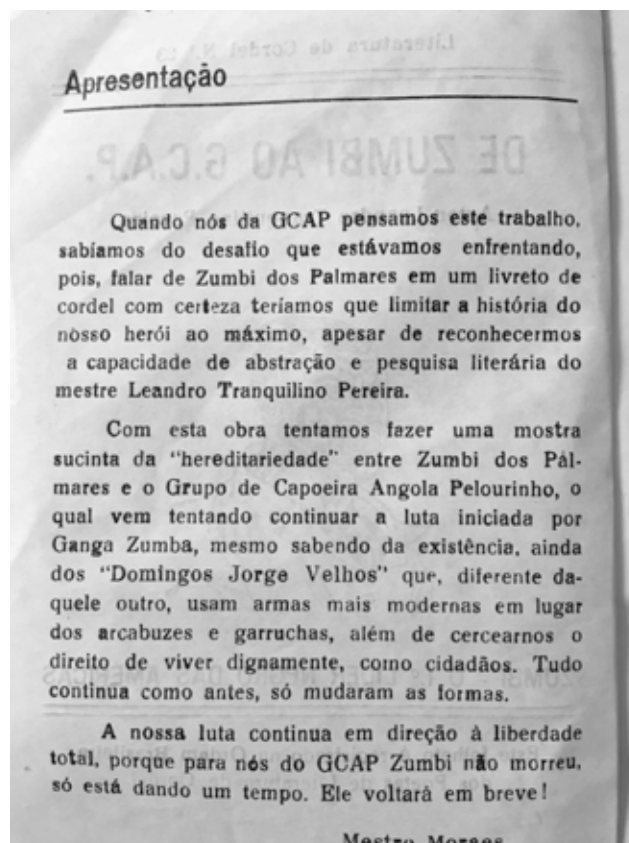
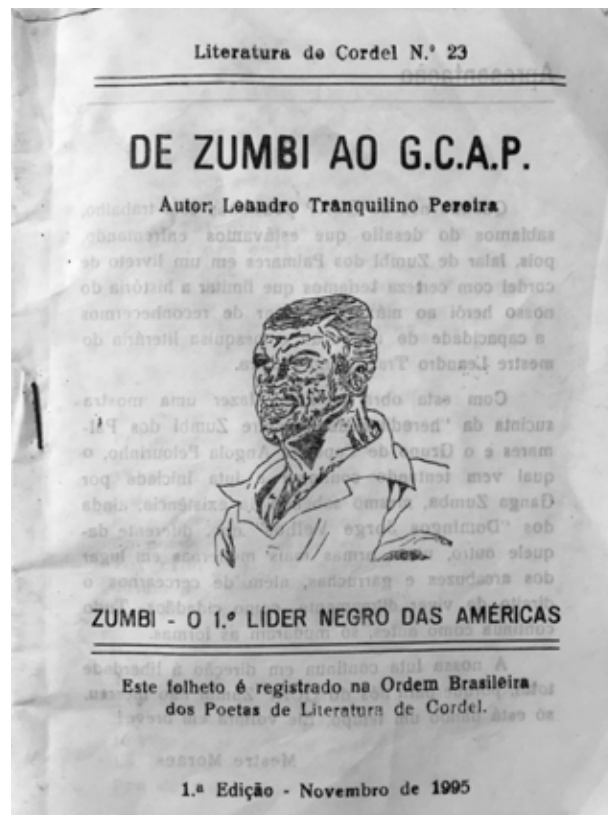
ANEXO BB

MOSTRA de capoeira vê abandono da infância. *A Tarde*, Salvador, cad. 2., 08 dez. 1990, p. 4.



ANEXO CC

Libereto do cordel “Dr Zumbi ao GCAP”, por Leandro Tranquilino Pereira (1995)



MANZONI Franco. Da Bahia un affresco musicale. Corriere della Sera: Milano, 29 dic. 1988, p. 30.

Stasera arriva sulla scena dello Smeraldo lo spettacolo «Brasil Tropical»

Da Bahia un affresco musicale

A ritmo indiatolato di samba torna a Milano, dopo tre anni di assenza (l'ultima volta fu un grande successo al «Nuovo»), la rivista folk sudamericana «Brasil Tropical» che debutta questa sera alle 21 al teatro «Smeraldo» di piazza XXV Aprile. La compagnia, composta da splendide ballerine, abilissimi danzatori-giocolieri, vocalisti e musicisti-clown, virtuosi di trombe e tamburi, è nata dall'incontro di un gruppo di giovani durante la popolare festa della Capoeira nella città di Salvador, la capitale dello stato brasiliano di Bahia.

Tra questi giovani brasiliani, Edvaldo Carneiro acquisì in quell'occasione il titolo di «Camisa Lila» per la sua conoscenza della Capoeira, una lotta acrobatica eseguita posando testa e mani per terra e usando le gambe, attraverso velocissime giravolte, come armi da combattimento. Così Edvaldo Carneiro ebbe l'idea di trasformare il suo sport preferito, la Capoeira appunto, in uno spettacolo che interpretasse anche altri aspetti storici e culturali della vita del Brasile: nacque «Brasil Tropical», uno show di danza ininterrotta e di erotismo, con ritmi e canzoni «brasileire», e ancora, piume, lustrini e le se-



Le ballerine dello spettacolo «Brasil Tropical» in scena da stasera allo Smeraldo

naio. Ma la grande occasione per il pubblico milanese è fissata per sabato, la notte di San Silvestro. L'ultimo dell'anno, infatti, gli spettatori

potranno festeggiare il 1989 salendo sul palcoscenico: dopo la mezzanotte saranno invitati a lanciarsi in frenetici samba e a bere spumante

italiano insieme alle ballerine, ai solisti di tamburello e al resto della compagnia.

Franco Manzoni

ANEXO EE

PORRO Maurizio. Magica samba, che fai ancora sognare il cummenda. Corriere della Sera: Milano, 23 dic. 1993, p. 31.

MUSICAL Ritmo, danze, macumba, acrobazie coreografiche e bellezze dal Brasile: la ricetta «Oba Oba» funziona sempre

Magica samba, che fai ancora sognare il cummenda

di MAURIZIO PORRO

Quante volte il secondo tempo delle riviste anni '50 iniziava con un quadro folk brasiliano di Gina Geeri? Quante volte nei musical «Fox anni '40» arrivava Carmen Miranda, alzata dai tacchi e con i suoi coloratissimi cestini di frutta? Segno che il patrimonio musical-antropologico di Rio de Janeiro e Bahia colpisce al cuore e al sesso lo spettatore borghese. Franco Fontana l'ha intuito fin dall'84, quando per la prima volta ha allestito *Oba Oba*, ricco, sensuale, acrobatico musical «do Brasil» che, dopo 6 anni di recite in USA con due milioni di spettatori, è tornato a Milano.

Sono 60 artisti entusiasti, con una ventina di plastiche bellezze d'ambo i sessi: terga apollinee, cosce lunghe, sorrisi cinematografici. Otto ragazze da vacanza premio (altezza media 1,80, misure prescritte 90-60-90), in samba e bossa nova no stop, spesso elegantemente ignude, fanno respirare attempati machi in platea (ci sono ancora i «cummenda») e, quando si ventano, è un pot pourri di lamé, paillettes, piume, sottane e camicette areolate alla Ruby fiore selvaggio. E poi otto atletici ragazzi snodabili, i più applauditi, si esibiscono in arti marziali e danze acrobatiche primordiali (il pazzo-scio sospeso) sfidando la forza di gravità e roteando il corpo in-

sguardo in libera uscita. Sono proprio contagiosi e instancabili gli «Oba Oba», riassumendo senza pretese in due tempi da 60' l'uno lo spirito della terra, in versione patinata, nostalgica, a un volume di amplificazione da stordimento precoce. Si capiscono quindi e si sottoscrivono i giusti elogi di Broadway. Ma sono naturalmente i balli e gli scquarelli brasiliani che trascinano e fanno battere i piedi con l'inedita «samba reggae» dei Caraibi, con la «samba de roda» femminile, con l'inevitabile lambada sexy; e con la magica «macumba», rito vodoo annunciato in una novella d'estasi e boeotalco, con la testa che gira e rigira, sintesi di una cultura popolare e ritmica. E' questo il vero patrimonio di una compagnia dai molti record: hanno fatto scoppiare 4.903.900 palloncini, hanno consumato 2928 paia di scarpe e sette quintali di bigiotteria, si sono legati tra loro con 100 relazioni, con 10 matrimoni e 3 lieti eventi. E 420.900 ignari spettatori sono entrati nella statistica, partecipando al danzante finale: sono da aggiungere quelli del Carcano.

Oba Oba
prodotto da Franco Fontana
scenografie di Roberto Abramo
musiche: W. Mauro e J. R. Branco
al Carcano di Milano
fino al 9 gennaio, poi in tournée

«La ragazza di Ipanema» e via sambando. Momenti di gran ritmo con omaggio alla citata signora Miranda, evocata dal ronzio di una voce in flash back e da una splendida ragazza che, alta il doppio dell'originale, titilla il pubblico con la serie adorabile dei «chica chica boom». Fino all'atteso Carnevale finale, quando parte di un pubblico, di tutti e tre i sessi, è pronto a farsi trascinare in famosi «trenini» danzati, con contorno di sudori, sogni proibiti e

toro alla testa, come nessuna palestra insegna. In mezzo il potere evocativo tradizionale del Brasile, con dispendio di mezzi, un'ombra di antropologia (la danza delle piogge) e qualche accenno alla liberazione degli schiavi. E poi scenografia verde ecologica, inchini a Vinício de Moraes, pezzi che non ci si stufa di ascoltare in un concertino di nove solisti che svendono ricordi con «Brazil» (in vocal version), «Tristezza» per favore va via...

L'interprete dell'Oba Oba, musical brasiliano dai ritmi e dalle scatenate



ANEXO FF

Oba Oba bis, il Brasile resta a Milano. Corriere della Sera: Milano, 5 jan. 1994, p.38.

CARCANO / Prolungate di una settimana le repliche dello spettacolo

Oba Oba bis, il Brasile resta a Milano



Oba Oba bis, a richiesta generale. Lo spettacolo di danza e musica del Brasile, in scena al teatro Carcano, si replica fino a domenica 16 gennaio, una settimana in più del previsto. La compagnia di Franco Fontana per la sera di San Silvestro, ha fatto registrare un incasso record: 150 milioni, con più di 1800 spettatori che hanno brindato all'anno nuovo con le ballerine e i ballerini brasiliani.

Tra i quadri di maggior successo, l'omaggio a Carmen Miranda, le acrobatiche evoluzioni della Capoeira, i riti Macumba, le coreografie con samba e bossa nova.

La compagnia «Oba Oba» in scena al Carcano nel quadro dedicato a Carmen Miranda

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista Pedro Moraes Trindade - Mestre Moraes

Salvador, Bahia, Brasil 6 de janeiro de 2015
Duração: 63 minutos e 30 segundos (01:03:30)

PESQUISADORA: Pode se apresentar brevemente.

PM: Meu nome é Pedro Moraes Trindade, conhecido como Mestre Moraes. Estou praticando capoeira há aproximadamente 54 anos, 55 anos, e, inclusive, estou hoje escrevendo uma tese de doutorado cujo tema é capoeira.

PESQUISADORA: Qual foi o seu lugar de nascimento?

PM: Eu nasci em Ilha de Maré, em 1950, exatamente em Praia Grande.

PESQUISADORA: Você concorda em ceder esta entrevista para minha pesquisa de tese?

PM: concordo.

PESQUISADORA: Quando cheguei aqui no Gcao, fazia muitas perguntas, que elas eram chamadas de lógicas. Perguntava muito por que isso, por que aquilo e, no início do aprendizado, fui criticada. Foi colocada atenção sobre essa maneira de querer apreender. A pesar disso, para esta pesquisa, eu ainda, queria que o senhor tentasse me explicar qual, no seu entendimento, a função da música na capoeira. Sempre que isso possa ser explicado.

PM: Em primeiro lugar, nós precisamos ver a música, não unicamente com uma função na capoeira, mas ver a música com uma função em todo o processo de organização social do povo africano. Podemos falar em africanidade nessa relação com a capoeira, até porque, não se tem mais dúvidas de que a capoeira é uma manifestação que foi trazida da África e desenvolvida nas Américas e no Brasil. Nas Américas, sim, podemos afirmar, através de pesquisas, que em quase todos os lugares onde houve tráfico de escravos, onde teve a presença de negros africanos, neste processo de escravidão, se tem alguma coisa parecida com a capoeira, que nos fazemos no Brasil. Eu jamais, continuaria afirmando que a capoeira é genuinamente brasileira, nem que a capoeira é estritamente africana, porque estaria contrariando esse processo de dinâmica cultural, estaria deixando ou desconhecendo, todo o processo de resignificação das culturas africanas na diáspora. Então, a música da capoeira tem a função, justamente, de permitir que haja um diálogo de corpos dentro do ritmo. Esse ritmo acontece, eu diria, como um vício na vida do africano, faz parte da cultura africana. A música para o africano funciona até no momento de trabalho onde as atividades físicas, laborais também são ritmadas pela música. Então, na capoeira, a música só vai dar continuidade a esse papel.

PESQUISADORA: Uma vez, eu lembro que num treino o senhor falou que, inclusive, seria errado falar de música da capoeira. O senhor se lembra? Poderia falar um pouquinho sobre essa questão?

PM: É, hoje, nos falarmos sobre música da capoeira não é muito correto, até porque você vai encontrar a música da capoeira sendo cantada, com outros ritmos e com outros objetivos, no candomblé, no samba de roda, no jongo, não é? Já falei do samba de roda, mas, o samba tem várias outras vertentes. Então falar de uma música da capoeira para a capoeira não é muito correto, porque o que é cantado na capoeira, na maioria das vezes, são músicas que foram re-aproveitadas de outras manifestações culturais. É claro que têm músicas de outras manifestações que são cantadas na capoeira e que se adaptam,

elas se encaixam, diríamos assim, a essa movimentação da capoeira, mas, dizer que existe música especificamente para capoeira... pode ser que existam algumas... Mas eu prefiro dizer que para a maioria você vai encontrar raízes delas, ou a presença delas no jongo, no candomblé de angola, brincadeira de roda... por exemplo, que se identificam com a capoeira, e assim sucessivamente. Quer dizer, a capoeira não tem uma música sua, específica, a música da capoeira ela é aproveitada de outras manifestações.

PESQUISADORA: Então, isso me leva a perguntar outra questão. Existem músicas que a gente chama de domínio público e tem outras que começaram a ser cantadas, me parece que, eu não sei, isso é uma pergunta, depois da gravação de discos por parte dos mestres, tornando-se de autoria desses mestres. Ou seja, não sei se, a autoria das músicas de capoeira é recente, ou se, na verdade, antigamente as músicas que nos hoje consideramos de domínio público já tinham autoria e essa autoria se perdeu...

PM: É eu entendo, talvez, talvez tenha sido, não é? Tenha tido um autor em algum momento, mas então, essa autoria não tenha passado por registro, pelas formalidades, que existem hoje. Então, as pessoas foram cantando, todo mundo cantando e essas músicas se tornaram de domínio público por isso. Agora, outras músicas é porque, como eu acabei de dizer, elas vem de outras manifestações culturais... que elas são cantadas no samba de roda, no jongo, no candomblé e passaram a ser cantada na capoeira tornando-se de domínio público. É dizer, por exemplo, essa música é do candomblé, pode ser mais acertado do que dizer que ela é de capoeira.

PESQUISADORA: Em que sentido?

PM: Porque, quando você canta uma música de candomblé, você canta uma música que é destinada a um enqueice, a um orixá, a um vodun, dentro do processo organizacional dessa manifestação chamada candomblé. Então, tem as músicas que são específicas para uma entidade. Já na capoeira não tem isso. Pode ser que você reutilize uma música na capoeira que vem de uma outra manifestação. Ela passa a funcionar com um código de comunicação, um sistema de comunicação, nessa relação: mestre de capoeira, ou seja, o cantador e aquela dupla que esta jogando capoeira. Então, ela se transforma, ela é adaptada para uma outra função diferente daquela que ela tem na manifestação matricial.

PESQUISADORA: Então, as mesmas palavras teriam funções diferentes em rituais diferentes?

PM: É isso, espaços diferentes, é isso.

PESQUISADORA: Uma vez eu li numa pesquisa uma entrevista, não sei se o senhor conhece, Tatá Mutá.

PM: O pai de santo.

PESQUISADORA: O pai de santo de angola. Ele fez uma palestra e falou que a cantiga que o senhor gravou: “Vamos louvar Sarabanda” é uma cantiga de candomblé e que deveria ser cantada apenas por mestres porque...

PM: Não, ele nem conhece, nem sabe de onde eu tirei isso. É uma versão feita por mim, não é cantiga de candomblé nenhuma, entendeu? É uma versão de uma obra. Eu fiz uma versão, não tem nada a ver... Sarabanda inclusive não tem relação nenhuma com as entidades cultuadas no candomblé do Brasil, da Bahia. Em Cuba, Sarabanda é uma entidade cubana, não tem nada a ver.

PESQUISADORA: Então seria mais, uma inspiração, assim?

PM: É, não tem nada a ver... Tem os mitos que são criados aí dentro dessa prática da capoeira. Eu acredito que a intenção seja tornar a capoeira um mistério, onde só as autoridades com título de mestre tem o direito de cantar... Não tem que ser cantada só por mestre, nos precisamos acabar com isso, porque quando um aluno chegar a ser mestre, é bom que ele já saiba cantar as músicas do mestre, porque se ele só for aprender quando ele for mestre aí vai dar um problema. Eu não concordo muito com esses determinismos dentro da cultura, de que só quem pode fazer... eu não concordo. Agora, voltando para a questão dessa música, é de criação minha e ninguém ouviu cantar em lugar nenhum, em candomblé nenhum.

PESQUISADORA: Continuando nesse tema, tem outras pesquisas também que fazem referencia a varias músicas da capoeira como sendo músicas de caboclo ou como “A bananeira caiu” ou músicas como, “Santa Barbara que relampué”, que seria uma músicas de umbanda...

PM: É, no caso, essa música aí, foi. Eu adaptei para a capoeira mas eu sei que a primeira vez que eu ouvi essa música foi, alias quem assistiu a poucos dias "O pagador de promessas", deve ter ouvido essa música não é? Foi cantada no filme e aí eu a gravei. Não se sabe, é de domínio publico talvez, ou foi uma criação de alguém para música, para adaptar ao evento, ao filme, para a Igreja de Santa Barbara.

PESQUISADORA: Em que ano, se lembra em que ano foi gravada essa fita? Foi já aqui em Salvador?

PM: foi, com certeza.

PESQUISADORA: E nos outros CDs tem todas obras autorais?

PM: A maioria são de minha autoria.

PESQUISADORA: A maioria é de sua autoria...

PM: A maioria. talvez, só o primeiro Cd é que seja a maioria de músicas de domínio publico. E também se lembro bem, já tinha músicas de minha autoria.

PESQUISADORA: E poderia contar como nasceu essa necessidade de começar a compor ladainhas de autoria e corridos?

PM: É, na realidade, eu já... eu faço isso. Hoje faço mais com capoeira, mas já fiz em outra atividade que é a de samba, eu já compus samba, já ganhei festivais de música, festivais de música popular numa empresa em que trabalhava aqui. Então, eu não sei porque, eu tenho essa facilidade poética. Eu gosto muito de cordel, adoro literatura de cordel e fiquei mais apaixonado depois que eu fui entender esse lado rebelde do cordel. Vendo o cordelista como um poeta orgânico. Me interessei muito por isso e vi que a capoeira estava precisando de cumprir mais o papel dela de instrumento de comunicação social, assim como o cordel. A capoeira pode fazer isso também, poderia fazer e eu abracei o desafio de começar a compor as músicas. Pensar um tema e versar encima desse tema. As coisas foram acontecendo, paralelo a isso. Em apoio, nos temos o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, onde eu não preciso estar convocando alunos de outros mestres de capoeira para tocar, para eu cantar... e tudo isso facilitou. Então, eu fui no pique compondo, pensando um tema, compondo, pensando um tema... logicamente, para você fazer isso, você precisa ser eclético dentro do tema, você precisa conhecer o tema. Não basta pensar no tema e escrever uma música de capoeira, uma

ladainha, sem nenhuma concatenação de ideia. Você precisa ter a condição de historicizar o tema. Precisa ter início, meio e fim... Para mim, eu não vejo, eu não tenho nenhuma dificuldade, são os momentos de inspiração.

PESQUISADORA: Antes de produzir um CD você tinha uma ideia unitária do que seria aquele disco, ou foi compondo cada ladainha ao longo do tempo e depois...

PM: É, fui compondo e guardando, compondo e guardando. Já tive a oportunidade de fazer duas ladainhas numa noite só. Então, eu agora, falando disso, digo assim: “eu consigo!” Mas eu nunca atentei para essa capacidade, eu sempre a vi como uma coisa muito natural, mas eu mesmo me surpreendo porque em uma noite eu consegui escrever duas ladainhas, pegar um tema e escrever. E pensar outro tema e escrever. Bom, por exemplo, agora escrevendo o meu trabalho do doutorado eu tenho que conhecer, eu escrevo sobre o tema, conheço o tema mas eu preciso contextualizar, contextualizar que é para não... simplesmente eu penso no tema, escrevo, mas é todo um processo diferente. Hoje, escrevendo os meus capítulos, o capítulo sobre a musicalidade na capoeira eu preciso explicar para quem não conhece o tema de o porque eu estou falando aquilo, entendeu? em que contexto isso acontece ou aconteceu? Em que contexto, histórico? científico? filosófico? religioso? Eu preciso saber qual é o contexto de cada estrofe, senão, de cada verso porque as questões virão. “O que é isso? Porque você falou aqui *n'ganga*, o que é *n'ganga*?” Não basta pegar o termo no livro e botar, porque as questões virão. Eu preciso saber o que é Sarabanda e, assim, sucessivamente. Pode ser que venha o tema primeiro e, depois, a preocupação. Por exemplo, há algum tempo, escrevi uma música, uma ladainha de capoeira, que eu, agora que estou explicando, fazendo uma análise poética dessa música, é uma música que fala da história, de um fato histórico do Brasil, eu preciso saber, que relação tem esse fato histórico com capoeira, porque que veio cair na capoeira, porque, muitas coisas aconteceram na história, na ciência e tal... que é força de barra você associar à capoeira. Então, eu fui ver o porque desse fato, como é que eu vou falar desse fato no trabalho sobre musicalidade da capoeira e associar à escravidão no mínimo. Ai eu descubro que o fato histórico aconteceu contemporâneo a abolição da escravatura. Então, pronto, me ajudou. Se alguém me perguntar: mas o que é que tem a ver isso aqui com capoeira? Eu digo: “Foi um fato que se assemelha muito a uma atividade quilombola..” Esse é o desafio, você ter a condição de contextualizar aquilo que você está cantando à capoeira. Quando você canta: "O facão bateu embaixo, a bananeira caiu", pode ser uma metáfora para uma pessoa que deu uma rasteira no outro e o outro caiu, metaforicamente, a perna da rasteira é o facão e o cara que caiu é a bananeira, entendeu? Quer dizer, quando você pode explicar, nem que seja metaforicamente, não é? Ou filosoficamente, você precisa ter referência do filósofo, sem preocupação com querer dizer: "Estou dizendo isso porque Lavoisier falou, porque Francis Bacon falou, porque fulano falou...". Não, porque o capoeirista é filósofo também, então, o capoeirista pode se apresentar como filósofo e justificar o que ele está cantando. Mas, não tem que estar preocupado, nem todo mundo tem que entender o que você esta falando. Alias, eu costumo dizer que a música de capoeira, vai ter sentido só para quem faz parte desse grupo identitário chamado "capoeirista". Os que não são, vão ter dificuldade.

PESQUISADORA: As vezes eu tive a impressão de entender o significado de uma música durante uma roda, vendo algumas coisas acontecer. Agora, me pergunto o

seguinte, será que na verdade não existe um significado para a música, mas podem existir vários, não é?

PM: As interpretações são varias, agora, precisamos evitar de concordar com qualquer significado, qualquer um, "não, é que eu quero que seja isso!", não é assim. É bom que esse significado, ele atinja primeiro a maioria dos capoeiristas sensíveis para os fatos capoeirísticos possíveis. Esse é o desafio, fatos capoeirísticos possíveis. Só quem sabe esses fatos capoeirísticos possíveis é um mestre de capoeira, porque quando mestre Pastinha falou em Capoeira Angola, "mandinga de escravos em ânsia de liberdade, seu principio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista." Ele está falando de infinito, ele está falando de que? De universo, de *mandinga*, não é, qual o conceito de *mandinga*? Muita gente pensa que *mandinga* é fazer um movimento assim, isso é *mandinga*... e na realidade *mandinga* é muito abstrata, não é, ela é muito abstrata. Alias eu fiz uma crítica à uma menina que resolveu escrever sobre a *mandinga* num trabalho acadêmico disse que ela não conseguiria e não conseguiu. Ela saiu do assunto para não deixar de escrever.

PESQUISADORA: Nas suas ladainhas, você diria que existe uma componente autobiográfica também?

PM: Componente o que?

PESQUISADORA: Autobiográfica

PM: hum...

PESQUISADORA: Você contando sua historia, por exemplo tem...

PM: Tem, tem... essa mesmo "O meu viver" por exemplo, "O meu viver" é uma delas.

PESQUISADORA: Tem uma ladainha que fala em primeira pessoa não é, que fala: "já paguei, fui condenado..."

PM: Essa também.

PESQUISADORA: Em algumas ocasiões eu perguntei se o senhor tinha sido preso e tive, em momentos diferentes, respostas diferentes, por que?

PM: não, porque na década de... entrei para marinha na década de 70.

[Falhou o áudio...]

A vida não é isso, e eu, fui embora mesmo, desertei. Eu sai atrás dos rebeldes, me aliar aos rebeldes, contra o poder e fui preso. Fiquei hum ano e poucos meses num presidio militar. Fiquei preso. Então, é isso ai.

PESQUISADORA: Outra resposta que você me deu foi que essa ladainha fala do negro escravo...

PM: Também né, porque identifica essa minha situação. A rebeldia do negro escravo, a minha rebeldia, essas situações se fundem.

PESQUISADORA: O senhor também falou que já tocou em banda de samba. Então minha pergunta é se o senhor é musico, se toca outros instrumentos, além da capoeira?

PM: Ah, toco, instrumento de percussão, toco vários. Já persegui durante um tempo e consegui, durante um tempo, tocar cavaquinho e ai minha referência é meu pai que tocava cavaquinho bem mesmo. Me deu algumas aulas e tal. Depois eu fui deixando de ter tempo, passei a me envolver mais com o conhecimento acadêmico, principalmente,

Ai foi me faltando tempo para esse envolvimento estritamente com a música. A capoeira, também, tomou mais tempo... mas já tive a oportunidade, já tivemos aqui, Peu, meus filhos Pepeu, Sizinho e tal, meus iramos, meu irmão Zequinha, a gente teve um grupo de pagode e, justamente, essa banda é que me acompanhava nos festivais.

PESQUISADORA: Se lembra o nome?

PM: Teve o "Grupo Oxé", Oxé e aquele machado de Xangó. Grupo Oxé.

PESQUISADORA: E essa experiência, contribuiu para sua ideia do que era a música da capoeira, para a formação da bateria?

PM: Não, as coisas aconteceram assim em um processo muito complexo de bifurcação, foram acontecendo, uma coisa se encontrava com a outra e surgia outra.

PESQUISADORA: E a música da capoeira como o senhor aprendeu?

PM: Tocar berimbau, foi o primeiro instrumento que eu aprendi a tocar, alias, quando eu entrei para aprender capoeira eu já tocava berimbau. Eu já confeccionava berimbau, muito rusticamente. A cabaça era substituída por uma lata de leite vazia. Isso também teve a contribuição de uma pessoa..., faço questão de falar dele, que é o Tonho de Hilda, o apelido dele é: Tonho de Hilda. Era um vizinho que me encaminhou de alguma forma para capoeira. Eu costumo, inclusive, dizer que a capoeira, como o Mestre Joao Grande disse, tem dois lados, o lado positivo e o outro negativo, depende do adversário. Eu diria que o lado negativo eu aprendi com esse Tonho de Hilda, porque ele não estava preocupado em fazer só o positivo na capoeira. Então o que é conceituado como negativo na capoeira, ate na visão do Mestre Joao Grande mesmo, eu aprendi com ele. Então, por isso que eu, como dizem, sou um angoleiro diferente da maioria.

PESQUISADORA: E esse senhor era morador da Massaranduba, aquele que passava nas pontes?

PM: É nos éramos.. não sei se da minha idade, mas... ele era mais velho um pouco porque... tinha o perfil do capoeirista de época, entendeu?

PESQUISADORA: Que era qual?

PM: Baderneiro mesmo, era brigador, era... estava sempre a postos para fazer algo que contrariasse a lei. Agora, jogava muita capoeira, muita! A mãe dele ainda é viva, ainda vejo, hoje mesmo eu encontrei com duas irmãs dele. Não posso esquecer dele como uma das pessoas... então, eu tive a academia do mestre Pastinha, na pessoa do mestre João Grande e mestre João Pequeno, e ele também, inclusive num momento anterior a academia do Mestre Pastinha. Me ensinou a fazer berimbau de lata, cabo de vassoura. A gente tinha paredes cheias de berimbaus, tudo de lata.

PESQUISADORA: Aonde?

PM: Lá na Massaranduba, ali mesmo onde eu moro, eu era criança, adolescente.

PESQUISADORA: E uma vez me perguntaram, como é que o mestre Moraes é de um candomblé Nagô, mas ele faz capoeira angola, ele não deveria ser de um candomblé de Angola?

MM: Já imaginou se todo homem para ser homem tivesse que ser ginecologista? Ou toda mulher ser urologista?

PESQUISADORA: E sua relação com o Axipa é de quantos anos, é muito antiga?

PM: Tem um mínimo de 18 anos...

PESQUISADORA: E antes do Axipa, o senhor já era do candomblé?

PM: Eu ia a uma casa de candomblé de Angola, mas o líder da casa faleceu... mas eu continuo... Essa pergunta, é uma pergunta que quase que da certo, não é? Porque eu realmente vim de uma casa de candomblé de Angola. Meu início é numa casa de candomblé de Angola.. e eu tenho a maior admiração, até hoje. Até que a minha dissertação de mestrado foi sobre a cultura Banto. Eu tenho admiração, não abro mão. Não quero que ninguém fale mal do candomblé de Angola, da cultura Banto. Infelizmente, tudo que eu leio, as referências que encontro sobre o povo Angola os representa como submisso, mais tranquilo, mais calmo. Tendo os Nagôs como contraponto, rebeldes, lutadores e tal... Eu fico puto com isso, eu queria que os angolas... e aí eu fui na minha pesquisa do mestrado futucar tudo que era canto para encontrar Angola rebelde. Eu achei, mas eu queria que fossem mais. Continuo admirando a cultura Banto, adoro, gosto demais... a cultura Nagô, eu gosto também, eu gosto da musicalidade Nagô, eu gosto muito.

PESQUISADORA: Continuando nessa área, eu li numa pesquisa também que cita o GCAP, e diz que a partir dos anos 80, com a fundação do GCAP se tem um novo ponto de encontro entre capoeira e candomblé, pelo fato de vários componentes do grupo serem do candomblé e do meio acadêmico. Eles foram pesquisando essa relação entre capoeira e candomblé. Isso de uma pesquisa que não escrevi eu, de uma outra pessoa escreveu, se referenciando a uma entrevista de Rosângela Araújo e tal... e inclusive cita um curso de língua Quicongo que foi feito no CEAO...

PM: É, mas isso não tem nada a ver com candomblé, entendeu? a questão de aprender uma língua africana, não tem que obrigatoriamente estar se envolvendo com o candomblé, não tem nada a ver, na época... pode ter havido a coincidência, não regra.

PESQUISADORA: Não foi uma pesquisa programada, digamos?

PM: Não, não, que nada! Aconteceu, a facilidade de uma pessoa que estava dando esse curso de Quicongo no CEAO, aí nós fomos fazer, mas não...

PESQUISADORA: E essa pesquisa, atribui ao GCAP, também nesses anos, um reforçar a relação entre o trabalho social e a capoeira...

PM: Isso é verdade, verdade porque é, até porque a maioria fazia o curso de ciências sociais e foi possível verbalizar a relação da capoeira com a sociologia. Então, realmente, foi um ponta pé inicial mesmo, nesse envolvimento da capoeira Angola do GCAP, o GCAP com esses movimentos sociais.

PESQUISADORA: E você acredita que isso gerou uma redefinição da identidade do angoleiro, ou recontextualizou...

PM: É, eu acredito que recontextualizou, até porque nós conseguimos, temos conseguido, até hoje, estar apresentando a capoeira nessa relação sócio-política. Nesse contexto sócio-político, inclusive nas músicas. Eu me preocupo muito com isso, estar buscando temas que falem dessa, de todos esses movimentos sociais, não só do século XX, mas do século XIX. Falando de toda a necessidade que o capoeirista tem de estar envolvido com as questões sociais e contando a história de quem já esteve envolvido, seja capoeirista ou não, que é o caso dessa ladainha de Antonio Conselheiro.

PESQUISADORA: Já finalizando, tem outra pesquisa que fala o seguinte: "Antes da produção de discos, a capoeira angola trabalhava mais com a tradição oral, embora atualmente já existam grupos como o GCAP e outros, que trabalham, por exemplo, com apostilas. A linguagem escrita faz parte tanto do cotidiano dos angoleiros quanto dos regionais". Essa é uma pesquisa de 97, ou seja, alguns anos atras e me pergunto, qual foi a necessidade de se trabalhar com a escrita...

PM: Não sei do que é que eles estão falando não...

PESQUISADORA: Inclusive outra vez eu li que o GCAP lançou um CD interativo na casa do Benin, com aulas.. isso é verdade?

PM: Aulas?

PESQUISADORA: No CD....

PM: Desconheço...

PESQUISADORA: Eu também fiquei...

PM: Desconheço!

PESQUISADORA: É... mas o GCAP já produziu apostilas não é, explicando ou não?

PM: De capoeira?

PESQUISADORA: É, de capoeira?

PM: Nunca! Eu resistiria a isso até o fim da vida...

PESQUISADORA: Eu achava contraditório...

PM: É uma contradição para mim!!

PESQUISADORA: Então tá, vamo... eu vou fechar aqui a entrevista e só perguntar se teria alguma coisa que você gostaria de falar sobre algum assunto que não perguntei.

PM: Dizer que, o GCAP me orientou para todo esse conhecimento que tenho hoje de capoeira. Tudo começa com o GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho que, paradoxalmente, começa no Rio de Janeiro. Paradoxal porque eu sou baiano, nascido na Ilha de Maré, terra de mestre Valdemar, do Totonho de Maré, eu nasci lá também... eu tenho esse DNA, desses mestres de capoeira e ai, vou começar um trabalho com capoeira no Rio de Janeiro, por isso que eu vejo paradoxal. E me ensinou muita coisa, me ensinou coisas boas e me chamou atenção para coisas ruins. Não aprendi ai coisas ruins, eu fui orientado para aprender a me defender das coisas ruins. E é assim, a minha vida pelo GCAP. Cada dia eu vou ficando mais apaixonado por ver que as coisas mudam na capoeira. Mudam de uma forma preocupante, mas nós, aqui do GCAP, temos resistido e sendo vitimados por essa resistência, não é. Vitimados por boicotes, que são de todo tipo e tal, mas deixar registrado que eu não temo essas coisas porque a minha preocupação não é com o que as pessoas querem ver, mas a minha preocupação é com a responsabilidade que eu tenho com a capoeira. Algumas pessoas já disseram, já chamaram de missão, mas eu prefiro chamar de responsabilidade. Não tem missão alguma. Eu tenho responsabilidade com a capoeira. A missão ela é individualizada, agora, a responsabilidade ela tem que ser do grupo e quando eu chamo de grupo, eu to chamando as pessoas que praticam capoeira angola, dos mestres de capoeira angola antigos que estão vivos como mestre Joao Grande, mestre Lua, mestre Curió. Isso não

quer dizer "Nos temos uma missão!" não, nos temos uma responsabilidade. Essa responsabilidade deve ser assumida a todo custo, porque, para que nós possamos estar preservando o mínimo do que ainda resta da capoeira angola, assim como tem gente preservando o mínimo do que resta do candomblé, seja Angola ou Nagô, o mínimo do que resta do samba de roda, o mínimo que resta.... Quando eu falo do mínimo, eu estou falando de elementos que ainda nós poderíamos chamar de tradicionais, matriciais. Então, é isso, eu gosto muito de estar falando de capoeira para pessoas como você que tem a sensibilidade da capoeira que você... seu único defeito é não ser baiana.

PESQUISADORA: Obrigada

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, Pedro Moraes Trindade, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

SSA 16/01/2014
Moraes

APÊNDICE B - Entrevista Olujimi Damasceno Moraes Trindade

Salvador, Bahia, Brasil 13 de novembro de 2014
Duração: 46 minutos e 13 segundos (00:46:13)

PESQUISADORA: Você autoriza a entrevista para minha pesquisa de doutorado?
OT: Com certeza

PESQUISADORA: Gostaria que você falasse seu nome, idade e lugar onde você nasceu.

OT: Meu nome é Olujimi Damasceno Moraes Trindade, eu tenho 24 anos completados o último dia 4, nasci aqui mesmo em Salvador na Bahia.

PESQUISADORA: Porque você escolheu capoeira

OT: Bom, na verdade a minha inserção na capoeira foi por osmose. Tenho um pai que é mestre de capoeira e foi muito natural, não tive nenhum tipo de "ah, porque eu sou seu pai, eu sou mestre de capoeira, então, você deverá seguir este caminho". Ate porque ele já teve outros filhos que treinaram também, junto com ele, e, nem por isso, eles foram

obrigados a estar aqui até hoje. Tanto que, hoje, meu pai tem 8 filhos e somente eu e mais uma menina Dalila, que ainda treinamos capoeira. Então, foi muito natural, não foi algo, assim, imposto.

PESQUISADORA: Tem uma idade que você considera que começou a fazer capoeira?

OT: Na realidade, minha vivência dentro do GCAP é desde que eu era muito novo, desde pequeno. Desde os braços da minha mãe, eu já frequentava o GCAP. Mas, considero de fato que eu passei realmente a aprender capoeira angola a partir dos meus 10 anos. Quando passei a me dedicar um pouco mais a capoeira angola.

PESQUISADORA: Hoje, qual o seu envolvimento com o GCAP?

OT: Bom. Hoje, tenho a incumbência de ajudar o mestre Moraes durante as aulas, que acontecem no grupo. Ainda não tenho nenhum título, como é chamado por aí, um título, certificado de mestre contramestre, mas, hoje, já me sinto com uma responsabilidade muito grande dentro do grupo. Pelo fato de ser aluno do GCAP, pela importância que é, pelo tempo que já tenho aqui dentro e também pelo fato de ser o filho do mestre. Isso, pelo menos para mim, já me põe uma responsabilidade muito maior. Tenho essa responsabilidade também por ser filho de mestre Moraes. E não é algo que me atrapalhe, que me deixe desconfortável, é algo que eu sei, eu sabia, que um dia ia acontecer e estou aí para isso também.

PESQUISADORA: Como você entende o ser capoeirista?

OT: Mestre Moraes nos ensina que o ser capoeirista vai muito além de jogar perna para cima, do tocar o berimbau, cantar músicas, vai muito além disto. Ser capoeirista envolve uma questão que é muito subjetiva, apenas outro capoeirista vai poder verificar isto, vai poder sentir isto. O capoeirista tem um artefacto que é muito singular que é, justamente, a questão do sentimento. Apenas aquelas pessoas que querem se tornar especialistas daquilo que fazem, o que se predispõem a fazer, vão poder adquirir este sentimento. Isto não é para qualquer pessoa. Além do seu envolvimento com a arte, o envolvimento não pode ser superficial, mas muito aprofundado. No caso da capoeira angola, como disse no início, ultrapassa a questão de jogar perna para cima de saber fazer uma rabo-de-arraia, de fazer uma meia lua. Existem outros conhecimentos, que só podem ser adquiridos com um envolvimento muito aprofundado dentro da capoeira angola.

PESQUISADORA: Um aprendizado?

OT: Sim, um aprendizado que não é pelas apenas pelas margens. É necessário que você realmente esteja predisposto a aprender capoeira angola.

PESQUISADORA: Você falou a palavra arte. Você acha que a capoeira é uma arte e os capoeiristas são artistas?

OT: Sim com certeza. Pode-se comparar até a artistas plásticos cujos desenhos são criados aí na hora, considero a capoeira angola da mesma forma.

PESQUISADORA: Você se considera um músico? Além da capoeira você toca algum instrumento?

OT: A capoeira angola também tem sua vertente musical. Como qualquer outro músico, instrumentista, ele procura se aperfeiçoar naquilo que ele faz. Na musicalidade da capoeira angola eu procuro me aperfeiçoar e aprender sempre mais. Hoje eu me sinto sim um músico, que tenta procurar o lado subjetivo da musicalidade da capoeira angola.

Sempre tem algo mais a aprender, tanto da questão dos movimentos, tanto na questão da música. Nunca fiz parte de banda de música, nunca toquei profissionalmente, nada disso.

A minha experiência realmente com música é aqui dentro do GCAP apesar de ter alguns familiares que são músicos e trabalham com música, isso facilitou muito meu aprendizado, facilita muito ainda hoje, mas meu envolvimento de fato com a música é aqui dentro do GCAP.

PESQUISADORA: O que é que significa música para capoeira?

OT: A música, eu diria, que é a principal responsável pela energia da capoeira angola, tanto que tudo se inicia a partir do toque do berimbau, a partir daquele primeiro toque, começam as músicas e, a partir de aí, a roda começa a ter o seu calor. Mas, pode-se ver uma roda de capoeira sem a música porém não terá a mesma energia de uma roda com a música, da forma que a gente faz.

PESQUISADORA: Qual a relação de um capoeirista com os instrumentos musicais? Como ele aprende, ele toca qualquer instrumento, faz os instrumentos?

OT: Sim, aqui no GCAP a pessoa para se tornar um capoeirista tem que aprender a fazer tudo que envolve a capoeira angola, seja na questão do jogar, seja na questão do falar e também na questão do tocar os instrumentos, de tocar ou cantar, tudo que envolve a capoeira angola. Aqui, todos os membros do GCAP aprendem a tocar todos os instrumentos, aprendem também a cantar capoeira, a se mover dentro do ritmo da capoeira angola. Para a gente é muito importante. Todos os treinos da gente acontecem com música, seja música ao vivo ou através do som. Justamente, pelo grande papel que a música tem no aprendizado da capoeira angola.

PESQUISADORA: No fazer os instrumentos, desde que você conhece o GCAP, mudou alguma coisa?

OT: Bom, a questão da confecção dos instrumentos, já foi mais intensa aqui, foi muito mais intensas. As vezes a gente fazia oficinas de confecção de berimbaus. Hoje devido a correria do dia dia, mudança da situação do nosso cotidiano, as pessoas têm muito menos tempo para poder estar aqui, então, a gente tem mudado esse panorama. Hoje, a gente tem o trabalho apenas de fazer o casamento dos instrumentos, achar aquele berimbau com o melhor som, para der fazer nossas rodas, mas a confecção em sim, o pegar os materiais virgens, ainda sem nenhum tipo de trabalho nós, hoje, não fazemos mais.

PESQUISADORA: Qual a preocupação como casamento dos berimbaus?

OT: Bom, o casamento dos berimbaus é de suma importância, porque para nenhum tipo de *show*, de bandas musicais é levado o pior instrumento e na capoeira angola não é diferente. Esse casamento é justamente para que a gente traga para os nossos trabalhos, seja a roda de capoeira ou os treinos os melhores instrumentos, de forma que a energia do processo seja bem melhor do que a gente tem visto ali por fora. Por fora a gente não vê essa preocupação é simplesmente chegar tem que achar um berimbau pega uma cabaça junta uma beriba e pronto. Não! Nós aqui temos a preocupação de fazer esse casamento, temos em mente que existe um elemento do instrumento para cada elemento. Cada elemento tem seu par e nós, que estamos nesse processo, temos que ter a condição de achar o que é esse casamento.

PESQUISADORA: Você tem memória de ouvido para dizer se antigamente era diferente? Você tem noção disso ou não?

OT: A afinação do berimbau aqui dentro do GCAP ela não sofreu variações, se sofreu variação foi muito pouco, mais na realidade eu afirmo que nunca sofreu variações. O GCAP sempre teve um padrão de afinação dos instrumentos e esse padrão nunca foi modificado. Talvez não em relação dos berimbaus, mas em relação dos pandeiros. Só os pandeiros foram mudados, a questão do couro. O atabaque é o mesmo desde o início, o atabaque o agogo o reco-reco, desde que o mestre Moraes fundou o GCAP são os mesmos então não sofreram variações.

PESQUISADORA: Falando da roda, existe alguma pessoa ou instrumento que assume a liderança da roda? Quería saber se você tem esse papel de coordenar a roda e desde quando que você tem esse papel.

OT: O papel do comandante da roda é sempre a figura do mestre daquele espaço geralmente dizem que a pessoa que comanda a roda de capoeira é quem está tocando o gunga. Mas, eu diria para você que eu tocando o gunga e o mestre Moraes tocando qualquer instrumento, eu vou acatar o que ele pedir. Então, eu não vou muito por essas vias, que a pessoa que está tocando o gunga é aquele que comanda. Porém, a responsabilidade de manter a energia da roda do início até o final é de todos, não é só do mestre da capoeira, se não ele sentaria ali sozinho e faria tudo que ele acha que deveria fazer para manter a roda de capoeira sem a necessidade de ter as outras pessoas. Ele estaria apenas como, vamos dizer, um maestro de toda a obra. Eu já tive a oportunidade de assumir esse papel quando o mestre não está aqui ou, então, quando tinha algum contramestre aqui dentro. Eu também já assumi esse papel, quando o mestre não pode estar presente, me é dada esta incumbência como falei no início. O tempo, não tem muito tempo, talvez o máximo de um ano e meio dois anos, mais ou menos.

PESQUISADORA: Gostaria de falar um pouquinho da questão das letras das músicas. Quería que você me explicasse como é que durante uma roda você organiza os corridos. Na última aula David falou que cada capoeirista constrói uma própria narrativa, quería que você me explicasse um pouco isso, já que nós não criamos novos corridos, aonde é que está essa criatividade?

OT: Cada capoeirista, ao longo do seu aprendizado, constrói o seu repertório. Hoje, na função que estou aqui dentro como um dos substitutos imediatos do mestre Moraes, tanto no momento do treino, quanto do momento da roda, eu tento passar para os alunos aqui, que quanto mais abrangente for seu repertório, tanto mais tranquilo você vai poder ficar para poder cantar, para poder emitir a sua energia. Porque, a partir do momento em que você se trava, há uma leve quebra de energia e um dos motivos desse travamento é justamente a falta de repertório.

Na questão da narrativa que foi abordada pelo contramestre David no último sábado, ele fez referência na realidade aos versos que são feitos durante um corrido, até porque os corridos eles já estão prontos eles têm um dizer, mas existem momentos, dentro os corridos, em que você pode fazer seus versos. Ou então, aqueles versos que você já ouviu você pode simplesmente mudar a ordem. As vezes, aconteceu algo na roda e é o momento para você falar sobre aquilo que aconteceu na roda de capoeira, então, é algo que é muito seu. Justamente esses dizeres, essa narrativa, como ele abordou. Então não é algo que ele é, como é a palavra que você utilizou no início? “organização”, não, não é algo que é preparado antes da roda de capoeira. “Vamos cantar esse corrido depois vem esse...”, não, é algo que acontece naturalmente durante a roda de capoeira. O capoeirista ele deve ter a sensibilidade, no momento, para poder pensar qual corrido vai

jogar naquele momento, se vai contribuir realmente com a energia da roda de capoeira. Se aquele corrido contribui de fato com a roda de capoeira. Se tem algo que soa como pejorativo, corridos politicamente incorretos, então, são varias coisas que devem ser pensadas no momento da roda de capoeira, mas existe uma liberdade. Mas é uma liberdade que deve ser pensada, no momento do cantar capoeira, não é simplesmente cantar, abrir a boca. Aconteceu um fato aqui, você se lembra bem, que chegou um cara aqui que cantou um corrido, que tem uma energia sim, porem não é..., hoje a gente não acredita que se deva cantar numa roda de capoeira. Talvez ele por não ser uma pessoa dedicada a aprender esse tipo de coisa, ainda continua fazendo dessa forma. Mas, pelo menos, os membros do GCAP nós membros, aprendemos a não fazer esse tipo de coisa.

PESQUISADORA: Na capoeira os corridos transmitem princípios. Você concorda com isso? Tem corridos que são antigos, que hoje se perdeu o significados, para você entende-los, pesquisa capoeira ou só aprendeu porque lhe falaram?

OT: Os corridos do meu repertório eles, a maioria deles, eu procuro saber do nosso mestre o significado deles. Todos os corrido que são cantados dentro do GCAP têm o aval do mestre. Esse aval é o seguinte, tem a ver com os princípios dos quais você está falando. Que é a pergunta que respondi anteriorente. Tem a questão do que está sendo falado, a questão da energia...., atendendo para esses pré-requisitos e alguns outros não tem nenhum problema em cantar corridos de capoeira angola. Mesmo que esse corrido seja muito antigo ele tem um significado, deve ser buscado antes de cantar. O mestre nos ensina que é interessante que a gente busque o significado antes de cantar os corridos, ou, então, também daqueles que você criou na hora. As vezes, acontece de criar um corrido na hora, porem também se deve ter a preocupação com a mensagem que está sendo transmitida.

PESQUISADORA: Já ouvi falar em pesquisas de capoeira que os corridos são misteriosos, que tem a ver com os pontos do candomblé, que tem toda uma parte que tem a ver com a religião do candomblé, o que você acha?

OT: A capoeira e o candomblé são duas, o candomblé é uma religião de matriz africana e a capoeira é uma arte de matriz africana, logo tem elementos que se confundem, tanto na questão dos instrumentos, quanto na questão dos instrumentos, tanto na questão de fazer música. E, logicamente, vão existir alguns elementos que são cantados no candomblé que foram trazidos para capoeira angola. Para que a gente tenha essa noção do que é, do que foi trazido de lá pra cá ou daqui pra lá, é necessário que tenha um envolvimento tanto no candomblé tanto na capoeira. O que o mestre Moraes nos ensina é que não pode haver forçação de barra. Existem aquelas cantigas que são propriamente do candomblé e que em hipótese nenhuma deverão ser trazida para capoeira e vice-versa, assim como o samba de roda, você vai ouvir músicas que você já ouviu sendo tocadas em forma de samba, vai ouvir tocar na capoeira. Mas ali fora existem forçações de barram, existem músicas que são propriamente do samba de roda e as pessoas trazem para a capoeira simplesmente porque achou bonito, porque achou legal, e daqui a pouco vai ver gente cantando Michel Jackson, cantando várias coisas que não tem nada a ver com capoeira, simplesmente porque achou legal, porque achou bonito. Isso, que o mestre nos ensina e que eu acho também de que cada um no seu quadrado. Certo, existem as músicas de capoeira, há possibilidade de criação dentro da capoeira, porém, é algo que também está inserido naquela liberdade controlada. É necessário se ter uma noção, ter uma visão do que pode realmente estar relacionado, do que é que realmente pode dar energia, do que realmente pode ser lançado como uma mensagem através da capoeira angola.

PESQUISADORA: Voltando ao canto na roda, ao seu repertório, eu queria saber se existe uma relação entre o que você canta durante a roda e o instrumento que você está tocando e se existe, como você explicaria.

OT: Bom, é muito difícil explicar sentimento. No momento em que estou cantando capoeira angola eu procuro fazer uma relação com o que estou tocando. Não simplesmente o instrumento, mas fazer relação à aquilo que está sendo tocado, o som emitido pelo instrumento, com aquilo que está sendo cantado. É muito difícil ensinar isso, não chegaram para mim e disseram “você tem que fazer dessa forma para você poder conseguir isso”. Isso acontece, hoje acontece, por conta do meu envolvimento com a capoeira angola, eu procuro sempre estar ouvindo e tentando associar as vertentes musicais com as vertentes do movimento do instrumento com o canto, o que é muito difícil para poder chegar a essa plenitude que ainda eu não cheguei, é muito aprendizado, então, eu diria que é algo que não dá para explicar, apenas o envolvimento a dedicação o ouvir que faz com que a gente chegue a essa situação, tentar fazer esse casamento entre o que está sendo tocado e o que está sendo cantado.

PESQUISADORA: Para ter uma boa energia na roda, pela parte musical, quais são as coisas importantes numa bateria? Quero que você me falasse um pouquinho da questão do diálogo dos instrumentos da bateria como um conjunto.

OT: Por se tratar de conjunto os instrumentos devem estar interligados, desde a sua afinação. Essa interligação se dá da seguinte forma: não vai adiantar um instrumento muito bem afinado se a pessoa que for tocar ele não souber tirar as notas limpas, bem definidas e, acima de tudo, sabendo ouvir, além de ouvir seu instrumento procurando ouvir todos os outros. A bateria numa roda de capoeira angola é formada por oito instrumentos, onde, como falei no início, do início da roda eles devem estar interligados 100%. Em momento nenhum vai poder haver uma batida que possa sair da, como é que posso dizer, possa sair daquele que todos os elementos da bateria já estejam habituados, ao fim de que você não comprometa todo o processo que iniciou. Então essa correlação se dá pela ligação entre a pessoa que está cantando, que está tocando, que está ali sentada no banco e todos os elementos da bateria. Então não é simplesmente chegar sentar com seu instrumento e desenvolver algo somente com seu instrumento, deve haver essa interligação com os outros sete.

PESQUISADORA: Então existe uma espécie de maestro para a bateria? Ou, se não, porque você acha que isso não é necessário?

OT: É como eu disse, o mestre de capoeira ele é responsável por toda roda de capoeira. Sendo a roda de capoeira o nosso bem supremo, ele é o principal responsável pela manutenção da roda de capoeira, desde o ritmo, o jogo, todos os elementos que envolvem a capoeira angola e ele à justamente esse maestro, é a pessoa que deverá em toda situação reger essa bateria, mas no caso da capoeira angola ele não é aquele maestro que vai estar com uma baqueta na frente dizendo o que você vai fazer, e aí vem a questão do sentimento. É você que vai decidir o que vai fazer naquele momento, sendo que essa decisão é uma decisão que tem uma rédea, é uma decisão que você não pode tomar simplesmente porque você acha que deve fazer aquilo. Tudo aquilo que você teve como decisão tem um princípio, tem um fundamento e em um espaço muito curto de tempo isso deve ser pensado e executado.

PESQUISADORA: O público que assiste as rodas tem uma importância durante a roda? Os outros, quando você está não está tocando mas está participando da roda você se considera público ou não?

OT: No momento da roda de capoeira eu me sinto todo tipo de pessoa aqui dentro, seja na questão de um membro da roda de capoeira com a ciência de que tem que contribuir de todas as formas para a energia da roda, como público e até ajuda quando a gente pensa dessa forma porque nós como público queremos ver o melhor e eu me pondo nessa situação eu procuro sempre fazer o melhor, mostrar o melhor para as pessoas que estão aqui. Então eu me ponho, eu tento me virar vários, para que a nossa roda de capoeira seja a melhor possível. Eu sempre coloco um grau, uma escala de notas, eu tenho essa coisa na minha mente, depois da roda de capoeira eu tenho que chegar o mais próximo possível ao 100% e já houve situações em que isso não aconteceu e eu fico frustrado e fico pensando até a próxima aula que forma melhorar aquilo, tanto nas outras pessoas como em mim e para que na próxima roda de capoeira a gente tenha a condição de fazer o melhor.

PESQUISADORA: O público que assiste a roda influencia o canto da roda?

OT: Não, não influencia o canto. A responsabilidade maior do canto na roda é daqueles que estão realmente compondo a roda de capoeira. As pessoas a gente claro, a gente consegue ver nas pessoas aquela coisa “está gostando”, ou “ela sabe o corrido que estou cantando”. Talvez isso dê um animo para os capoeiristas, mas nem todos vão perceber isso. Aquelas pessoas que realmente estão envolvidas com a roda de capoeira angola vão focar muito mais nesse espaço aqui do que no que está acontecendo em volta. Eu creio que os elementos para que um capoeirista, os elementos que ele deve se preocupar fora da roda de capoeira eles são outros, são elementos como umas objeções que devem ser feitas quando uma pessoa não se comporta da melhor forma aqui dentro, apenas isso. Mas se uma pessoa está bem, então, é um sinal de que quando não se tem interferência é sinal de que tudo está acontecendo da melhor forma.

PESQUISADORA: Como você vê as gravações de CD e DVD do GCAP, elas são importantes para o grupo, elas contribuíram para o a divulgação do trabalho do GCAP? Você contribuiu para a confecção dos cd?

OT: Sim são importantes, para a divulgação do trabalho, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho é o primeiro a concorrer a um Grammy com um disco de capoeira angola e isso é fruto do nosso trabalho da nossa dedicação na questão musical da capoeira. Particpei de alguns trabalhos sim, a partir do segundo CD, o GCAP hoje tem 5 CDs gravados, a partir do segundo eu já participei de forma ativa contribuindo no ritmo durante a gravação.

PESQUISADORA: Como você vê os eventos de capoeira? São importantes?

OT: Hoje, o GCAP, por ser um grupo de capoeira conhecido mundialmente, tendo o mestre Moraes como a principal pessoa, as pessoas necessitam de uma oportunidade, de um empurrão para que possam vir nos visitar e conhecer o mestre Moraes de perto. Diante da distância, algumas delas não tem muito tempo, muita oportunidade. Os eventos são uma oportunidade das pessoas poderem vir, não aprender de fato a capoeira angola, não se aprende capoeira angola em três ou cinco dias, mas a oportunidade de a gente compartilhar esses ensinamentos e, também, das pessoas poder vir conhecer o GCAP, conhecer de que forma nós membros do GCAP trabalhamos capoeira angola. Esse o meu ver, o meu olhar sobre os eventos de capoeira angola aqui dentro.

PESQUISADORA: Você gostaria de falar alguma coisa sobre a gravação dos Cds?

OT: As escolhas das músicas são feitas unicamente pelo mestre Moares, o trabalho dos outros membros do grupo é de fazer o ritmo acontecer, de trocar os instrumentos, mas a produção é inteiramente feita pelo mestre Moraes, a forma que será feito, as músicas que serão cantadas, de que forma será tocado, tudo isso é escolhido pelo mestre Moraes. A nossa participação é aquilo que a gente faz aqui sempre não tem nada de diferente.

PESQUISADORA: Você mantém o habito, a estética do capoeirista ou já não faz sentido?

OT: Eu não diria que não faz sentido, o mestre Moares utiliza, mas eu não uso desses artefatos, minha forma de vestir durante a roda de capoeira é a utilização do uniforme do grupo já é de bom tamanho, ate porque é uma vestimenta que me deixa a vontade para que a gente possa fazer todas as coisas da melhor forma.

PESQUISADORA: E o boné?

OT: O boné já foi, mas, hoje, o cabelo já tomou conta.

PESQUISADORA: Gostaria acrescentar alguma coisa?

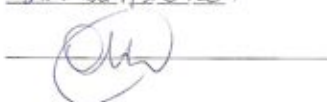
OT: Não

PESQUISADORA: Valeu muito obrigado.

OT: Valeu

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, OLIVIA MANFRENCO H. TRINDADE autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

Salvador, 13/09/2014


APÊNDICE C – Entrevista José David Evangelista da Fonseca, Contramestre David

Salvador, Bahia, Brasil 13 de setembro de 2014

Duração: 21 minutos e 50 segundos (00:21:50)

PESQUISADORA: Eu queria que você me falasse seu nome, sua idade e o lugar que você nasceu, rapidinho só.

DF: Bom, meu nome é José David Evangelista da Fonseca, tenho 42 anos e nasci em Tremembé, mas morei grande parte de minha vida em São Luis de Piratinga.

PESQUISADORA: Tremembé é em que estado?

DF: São Paulo, Tremembé é próximo a São Luís, ali no Vale do Paranaíba, interior...

PESQUISADORA: Eu gostaria saber porque você escolheu para sua vida a capoeira angola, sei que é uma pergunta difícil, mas...

DF: Na verdade, acho que não foi uma questão de escolha, foi uma questão de necessidade, porque eu tive uma infância muito complicada e apanhava muito na escola, interessante né, essa história de a gente procurar uma defesa para se proteger de algum problema, que agente tem na infância, alguma coisa assim... Ai, desde cedo, eu já procurei algo para, uma arte marcial, né...a que eu tinha mais próximo era a capoeira, não era a capoeira de Angola. Dai começou o envolvimento da minha vida na capoeira que algumas pessoas chamam de regional mas, hoje, o mestre ensina que não é verdadeira capoeira regional, eles chamam de capoeira regional. E aí treinei durante muito tempo e a capoeira Angola apareceu na minha vida num momento que eu estava estudando capoeira, tentando entender mais e encontrei mestre Moraes. E aí, quando a gente entra em contato com o discurso dele, e vai esclarecendo as dúvidas que tem, não é, e começou isso. Começou a relação com ele na década de 90, em 1998, mais ou menos, foi o primeiro contato que eu tive com ele.

PESQUISADORA: E atualmente qual o seu envolvimento com o GCAP?

DF: Bem, hoje eu tenho a honra de ser contramestre, responsável pela coordenação do núcleo lá em São Paulo. Isso aí, para mim é um dos alicerces da minha vida, é uma coisa muito importante e além dessa coordenação, tem o aprendizado, o próprio aprendizado na capoeira Angola que, para mim, envolve todas as esferas da minha vida.

PESQUISADORA: O que representa para você o "ser capoeirista"?

DF: Bem, ser capoeirista para mim é minha forma de ver o mundo, minha forma de entender a vida, é o meu dia a dia. Hoje eu penso assim, ser capoeirista é viver, é o meu jeito de viver. Hoje eu procuro viver a capoeira em todos os momentos da minha vida, da hora que eu acordo, no trabalho, quando estou com minha família, então, ser capoeirista é ser capoeirista na totalidade. Não tem um momento da minha vida que eu não sou capoeirista, hoje eu sinto isso.

PESQUISADORA: Para você a capoeira pode ser considerada uma arte?

DF: Sim, eu acho que a capoeira contém várias artes. É difícil descrever, a musicalidade, os movimentos, as linguagens. Eu acho que a capoeira construiu várias linguagens artísticas, a própria simbologia dos cantores, a simbologia dos instrumentos, dos movimentos, eu acho que tudo isso emana elementos artísticos que envolvem vários aspectos da nossa vida.

PESQUISADORA: Minha pesquisa vai focar principalmente na musicalidade, nas narrativas musicais da capoeira, vou fazer uma análise da discografia do GCAP. Gostaria de saber se para você o capoeirista é um músico e se a capoeira é uma arte?

DF: Eu acho que capoeira é músico, dançarino, várias coisas, mas, focando na questão da musicalidade, você estava falando que seu trabalho está relacionado ao conteúdo das músicas do grupo. Bem, eu trabalho lá com os meus alunos justamente isso hoje, a gente procura, na hora que está ensinando as ladainhas, os corridos, entender a mensagem que aquela música tem para transmitir de conhecimento de vida, de

conhecimento, a sabedoria. Porque eu entendo e aprendo com o mestre que a musicalidade... O capoeirista dentro da sua musicalidade tem o discurso político, social. Quando ele chega numa roda de capoeira, ele expressa isso no seu repertório musical e você vê sua origem, sua linhagem, sua forma de ver o mundo. Quando a gente vê as ladainhas do mestre, nossa!, tem fundamento para capoeira que agente leva para a vida toda. Então, a gente procura sempre estar procurando entender quais são as mensagens que as cantigas têm. Então, a gente faz os nossos exercícios, os nossos estudos, ao cantar a ladainha procuramos entender o que ela esta procurando transmitir e, além disso, falamos da riqueza, porque essas cantigas têm um legado cultural que é a questão que o Mestre tanto fala, que é a questão da oralidade. A história de toda nossa alma ancestral que vem somado, que vem, diria assim, sintetizado nessas cantigas. As vezes, têm frases delas que são uma síntese de muito conhecimento, da vivência, não só de um capoeirista, mas de toda a sua rama, de todos seus ancestrais. São as ladainhas, os corridos, a oralidade. Além de servir como terapia também, quando a gente canta cura. E tem também a questão do próprio ritmo, que é outra questão muito forte, porque nós capoeiristas procuramos levar essa questão do ritmo para o nosso dia a dia, entender nosso ritmo, procurar equilibrar o nosso ritmo diante das situações, dos contextos de vida que a gente tem. Curar o corpo através do ritmo. O corpo em função do ritmo, cura, varias coisas.

PESQUISADORA: Você falou que vocês tentam entender o sentido das musicas de capoeira porque muitas vezes o sentido real se perdeu. Então eu queria perguntar como vocês procuram entender esse sentido?

DF: Para ser sincero a gente procura estudar o legado cultural do GCAP. Cada ladainha que o mestre compõe traz tantos elementos que a gente precisa estudar tanto, então, a gente procura focar primeiramente no que o grupo, o mestre, produz e tem tanta coisa que a gente tem muito ainda para estudar, então daí a gente... você tá entendendo? não que não seja interessante estudar outras musicas de outros capoeiristas, até mesmo para a gente ver outros trabalhos musicais. Claro que o mestre também nos da essa liberdade, ele fala muito nos trabalhos dos mestres antigos, mestre Waldemar, por exemplo, mestre Pastinha, esses capoeiristas ancestrais têm muito que estudar deles também, mas eu especificamente, em meu trabalho estou estudando, por enquanto, a obra musical do GCAP.

PESQUISADORA: Talvez eu não fiz bem a pergunta, o que eu me refiria mesmo são as musicas que o mestre canta, ladainhas e corridos, que são consideradas hoje de domínio publico. Queria saber se você pesquisa outras artes da cultura afro-brasileira?

DF: É, eu acho que não. Quando a gente está estudando as ladainhas do grupo, as cantigas, os corridos; você já se depara com vários elementos que reflexionam sobre religiosidade, sobre ancestralidade e não sei se eu to respondendo se eu entendi a pergunta, mas...

PESQUISADORA: Ta tudo bem, respondeu mas a minha curiosidade é porque, pensando nessa pesquisa, a gente encontra, por exemplo, frases dos corridos de capoeira em outras manifestações culturais afro-brasileiras, acho que é na sua terra...

DF: sim

PESQUISADORA: acho que é da sua terra, uma pratica da sua terra...

DF: o jongo

PESQUISADORA: o jongo, é exatamente...eu comprei um livrinho de um pesquisador do Rio que fala do jongo e têm muitas frases de ponto de jongo que são bem parecidas com a capoeira. Então, me refiro a fazer uma pesquisa que não é só sobre capoeira, mas que é sobre cultura brasileira.

DF: Eu acho difícil por aí. O Mestre as vezes está cantando um corrido, a gente está jogando, ele nos orientando, é também uma interpretação, uma orientação que você tem que interpretar dependendo do corrido. Por exemplo, é: "corta a asa do pavão \ não deixa o pavão voar", as vezes ele está orientando alguém na roda que o ego está prevalecendo demais naquele momento. Então na cantiga, essa metáfora é uma orientação então são elementos que eu acho, não posso falar com tanta propriedade, mas eu entendo que são elementos dessas diversas culturas africanas, observo isso nas várias manifestações, essas características.

PESQUISADORA: Então você consideraria que a roda também é o momento que você vai entendendo o sentido das musicas, ou vai criando?

DF: Eu acho que a roda é o momento onde você apresenta seu discurso através da musicalidade, dessas linguagens, da sua forma de ver, sua cosmologia de vida através do que você canta, através do ritmo que você, como você joga, através do seu ritmo corporal, seu equilíbrio dentro da roda mostra como você está, se você está bem, se você está nervoso, se você está feliz na vida. Então eu acho que a roda é o ritual onde a gente se comunica de outras formas, através da musicalidade, do corpo, dessas linguagens.

PESQUISADORA: Antes tinha, esses pesquisadores que achavam que a musica, era uma arte mas sem a capacidade de criar um pensamento pelo fato de não ter letra. Estou falando de musica não dos corridos... enfim, por ela não ser capaz de criar um discurso, o que você esta me falando, esta negando isso..

DF: Sim eu, pelo que eu entendo, o repertório que eu estou estudando na capoeira é o meu discurso de vida, é o meu ponto de vista político, são os meus valores, é o que eu preservo, é a minha luta, é a forma que eu encontro para orar através da musicalidade.

PESQUISADORA: Tem alguma coisa que você queira falar sobre essa sua experiência em ensinar para seus alunos, sobre essa capacidade de aprender essas artes e transformá-las em seu discurso?

DF: Eu procuro passar esse entendimento para os alunos a cada aula e percebo que essa prática desenvolve neles um senso crítico de saber o que está cantando. Hoje, eu vejo que as pessoas, as vezes, estão cantando algumas musicas sem a preocupação da mensagem que elas estão passando. Isso é muito perigoso, é como você cantar uma musica, sair cantando uma musica em outro idioma sem saber o que significa. Pelo menos para mim, quando você pergunta de eu ser capoeirista, nesse entendimento meu de ser capoeirista, como é que você canta alguma coisa, está imitando uma mensagem e, as vezes, o que essa mensagem diz? Pode ser muito perigoso, e eu vejo isso como muito positivo porque os alunos hoje, eles podem até querer gostar de uma musica em inglês, por exemplo, mas eles primeiro vão estudá-la, ver se o conteúdo dela está relacionado com o que eles acham correto, do que pelo menos esta sendo trabalhado na capoeira de questões aos valores: valores de vida, de comportamento e valores de conduta, para gente poder enfrentar o sistema, isso é o principal, o foco.

PESQUISADORA: E você acredita que com o passar do tempo, na capoeira, houve uma revisão dos valores dos capoeiristas?

DF: Acredito que sim, porque é como o processo de dinâmica que ocorre na cultura, na evolução... Uma reinterpretação a cada contexto (...) sim. E interessante que as vezes um fato de uma cantiga, de um corrido do passado, por exemplo, pensemos ao contexto da escravidão, nos faz pensar sobre como o africano reagiu naquele contexto, para que, hoje, a gente reaja também no nosso contexto. É num contexto diferente, mas a postura dele diante do problema, essa experiência pode ser muito útil, hoje, para nos servir de experiência contra os problemas que a gente enfrenta. O contexto pode ser de uma escravidão modernizada, que a gente entende assim, que a escravidão não acabou ela só se modernizou. Se a gente pode dizer assim, mas, mesmo com essa diferença de contexto você se utiliza, sim, desses elementos, principalmente da experiência de como é que eles enfrentavam os problemas no seu cotidiano, ou seja, as diversas formas de resistência. Então, eu fico muito atento aos corridos, principalmente os que são de domínio público, para nos servir de ferramenta hoje.

PESQUISADORA: Agora umas perguntas sobre a roda de capoeira. Você acredita que existe uma relação entre quando você toca o gunga, vamos dizer, ou outro instrumento, e está cantando? Existe uma relação entre a música que você toca e o canto que você está jogando, elas vão juntas, ou não? Ha uma relação entre o instrumento e voz?

DF: Sim, inclusive é a minha maior dificuldade no aprendizado que é você cantar com sentimento, passar isso para o instrumento é como se o instrumento servisse como um veículo de comunicação para o plano dos nossos ancestrais, eu entendo assim. Então, esse cantar com o sentimento, emanar esse sentimento na voz e nos movimentos para tirar o som do instrumento, isso é o maior desafio porque, não basta tocar, tem que sentir, tem que sentir. Por isso que eu acho não é uma coisa separada da outra, é uma coisa só, tocar é uma coisa só, como se tivesse uma fusão de alma no instrumento que reflete daí no som do instrumento e na nossa voz.

PESQUISADORA: E o público e as pessoas que participam da roda, elas têm uma influência no seu estar tocando e cantando?

DF: Sim, acho que essa é a responsabilidade de quem está tocando também, fazer, justamente emanar esse sentimento, essa energia para que se dissemine na roda, principalmente para as pessoas que estão no círculo. Porque o círculo, que é onde percorre a energia, pode essa energia, dependendo se a roda estiver muito boa, pode até contaminar quem está assistindo, mas, eu acho que a relação maior é com quem está no círculo.

PESQUISADORA: E quando você participa da roda, você se sente público assistindo a roda também?

DF: Assistindo a roda sim, porque é um exercício para o capoeirista aprender com o outro, não é? Então, na roda você além de tocar e toda essa questão de sentimento, você tem que observar, tem que estudar os companheiros de trabalho, os jogadores. Que é dessa forma que a gente aprende.

PESQUISADORA: Esta muito escuro...

DF: Foi um exercício legal, agente faz... segunda agente faz uns outros pedacinhos, gostou? não sei se eu pude ajudar...

PESQUISADORA: Claro que sim, depois eu vou...

DF: Não estou acostumado a fazer muito isso..

PESQUISADORA: Então foi bom para todos...

DF: Então está bom.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, José Davin Evangelista de Figueira, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

Silva, D. C., 13/03/2014



APÊNDICE D - Entrevista Kenji Shibata, mestre Kenji

Salvador, Bahia, Brasil, 5 de janeiro de 2017

Duração: 68 minutos e 40 segundos (01:08:40)

PESQUISADORA: Primeiro gostaria que você me autorizasse a gravar esta entrevista para minha pesquisa de doutorado, me autoriza?

KS: Sim

PESQUISADORA: Depois eu gostaria que você se apresentasse brevemente e que me falasse qual sua relação com a capoeira hoje.

KS: Meu nome é Kenji Shibata, mestre do GCAP. Em 2007, recebi o título de contramestre no GCAP, no Forte do Santo Antônio. Depois, em 2010, peguei o título de mestre. Mestre Moraes me deu todos os títulos, no Forte do Santo Antônio. Trabalho durante 15 anos o GCAP núcleo do Japão. Vi muitos caminhos da globalização da capoeira no Japão, capoeira regional, contemporânea e angola também. Agora eu sou muito preocupado com a capoeira. Todos capoeira agora fazem muitos eventos, não só de capoeira, mas capoeira com dança afro, capoeira com aula de percussão, capoeira com samba, capoeira com feijoada, capoeira com hip-hop, não tem evento puro de capoeira. Porque agora ninguém gosta só de capoeira, porque? Antigamente todo mundo gostava só de capoeira, todo mundo se apaixonava, todo mundo esquentava ao aprender, estudar capoeira, mas agora não gosta, porque? Em todos os grupos, estou falando sobre Japão, o professor já parou de estudar e treinar, agora todo mundo gosta de ganhar dinheiro, os professores de capoeira. Então o que aconteceu? Se aluno não gosta de aula rigorosa, aula pesada, aula fechada, os professores não dão. Só dão para

alegria. Mas capoeira não é assim, capoeira tem regra, tem educação, capoeira é muito pesado, duro, se treina duro, joga duro, mas agora no Japão... alguém faz isso, mas a maioria dos professores já pararam, infelizmente. Quando dão aula fechada, rigorosa, pesada, o aluno sai.

PESQUISADORA: Porque você diz que a aula deve ser rigorosa?

KS: Capoeira é muito perigoso, tem que ser seguro e tem que treinar. Se não treina machuca o corpo, quebra o corpo e muda a cultura. Então, tem que ensinar certinho. Mas quando é certinho é muito duro. Por exemplo, ninguém faz sapinho, ninguém faz negativa, faz só armada, aú, aú de cabeça, ..., não sei...movimento que parece com o circo. Eu acho que quando ensina capoeira é muito importante fundamento, ginga, negativa, meia lua, rabo de arraia, berimbau também, aonde usa, dedo, dobrão, tocar certinho de atitude, posição certinha, sentar certinho, olhar para frente, todo o corpo relaxado, mas agora ninguém ensina para alunos, ninguém transmite para os alunos sobre isso. Ensina sequencia, estou falando sobre movimento, sequencia, movimento acrobático e quando toca música, só variação, variação, variação, ninguém sabe manter o ritmo, é muito problema, porque não tem fundamento. Não tem fundamento o que? A capoeira? Não sei, não sei falar sobre isso. Capoeira? Por exemplo, sem fundamenta a casa é uma casa? Mesma coisa. Então, primeiro, os professores têm que ensinar o fundamento, depois construir as outras coisas. Então, capoeira é muito importante o processo, para apreender, mas agora ninguém vê nada de processo, só ensina para o momento, o embate, agora é tudo com ação. Mas capoeira primeiro ensina fundamento. Então, os professores têm que ter paciência para crescer alunos, mas não têm paciência, querem aumentar alunos. Uma pessoas, duas pessoas, três pessoas, quatro pessoas, todos os professores querem aumentar alunos. Eu acho que não deve ser assim.

PESQUISADORA: No Japão, quem são as pessoas que gostam de capoeira? Porque fazem capoeira?

KS: No Japão tinha dois caminhos. Tinha uma pessoa que pela primeira vez começou capoeira, mas outros caminhos. Lá no Japão é muito moda, dança de hip-hop, dança *street*. Acho que 25 anos atrás, todo mundo gostava só de movimentos de capoeira, ninguém sabia o nome desses movimentos. Algum dançarino de *hip-hop*, misturou, acho que movimento de capoeira e *braek dance*, todo mundo tomou *shock*, e pesquisou. "Como é este movimento?" "Se chama capoeira" "Capoeira? Capoeira é o que?" Naquela época ninguém sabia de cultura do Brasil no Japão, aí pesquisou "Capoeira, capoeira é o que?" "Arte marcial do Brasil, dança do Brasil, não sei.." Depois alguém passou aos Estados Unidos, onde já existiam grupos de capoeira regional, capoeira angola, contemporânea. Alguém japonês, passou, levou e criou *show* só de movimento de capoeira. Este grupo de chama "Capoeira Japão". Tinha um *show*, uma *hall*, teatro, com 1500 pessoas, durante 3, 4 horas de dança *hip-hop*, mas aí passou esse grupo com movimentos de capoeira, ninguém tinha visto antes, aí apaixonou e começou a moda no Japão. Agora alguns professores de capoeira do Japão daquela época se apaixonaram por ter clientes. Os que participavam daquele grupo, são todos dançarinos de *hip-hop*, que passaram em Nova Iorque, no grupo de Bamba. Não, uma pessoa passou no grupo Batuque em Nova York, um japonês, ele se chama Jun, é dançarino de *hip-hop*. Outro passou na associação de Bamba, lá no Pelourinho, se chama...vou pesquisar...ele se chama Lyu, outra pessoa passou no GCAP, se chama Lianaghi.

Eu vi esse grupo do capoeira no interior do Japão, tinha uma *turnê* de dança, eu vi um grupo de capoeira e tomei *shock*, muito, mas não tinha classe, aula no Japão no interior. Capoeira? Aonde? Brasil. Então eu tomei *shock*, depois de duas semanas eu peguei 50

dólares na mão, “vou viajar, vou mudar em Tóquio, na capital do Japão, para tomar classe, com o professor”, era Lianaghi, eu treinei durante acho 2 anos. A passagem para o Brasil era muito cara, acho que naquela época era 2500\$ de passagem. Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei. Depois eu fui viajar. Passei primeiro um mês em Nova York, na academia de mestre João Grande. Tomei *shock* também porque todo mundo conseguia cantar, todo mundo conseguia tocar, todo mundo sabia muitas coisas, negativa...eu não sabia os nomes dos movimentos de capoeira. Um mestre muito... foi uma boa experiência para mim.

PESQUISADORA: Eram os anos 90..

KS: 1999. Eu planejei um mês em Nova York e cinco meses no Brasil. Depois de Nova York eu cheguei no Brasil, visitei pela primeira vez o Forte de Santo Antônio. Estava com medo, muito mato, muito escuro. As 7 da noite era escuro não tinha luz, não tinha segurança. Alguém passou, tinha um cheiro muito forte de maconha. Eu imaginava... “quando entro tem muito alunos no GCAP, muitas pessoas”, nada, ficava só Natinho, Pepeu e Márcio e mais...Roberto, acho que Roberto. Cinco pessoas, o piso sujou...a placa rasgada...o banheiro sujou, mas eles são...quando treinam, aí tinha muita concentração, só cinco pessoas, quatro, todo mundo tinha orgulho para camisa do GCAP, tinha...Então eu entro, sou estrangeiro, ninguém gosta de mim. “Rapaz..japonês chega aqui...” Todo mundo não gosta, porque eu não sabia nada do que tinha acontecido daquela época do GCAP, saíram muitas pessoas, e eu entro...(risada), cara asiática, ninguém chama, todo mundo chama japa, china. Naquela época não havia cara asiática, agora, na Baixa de Sapateiro têm muitos chineses. Naquela época ninguém tinha cara de asiático no Santo Antônio. Mas eu gostei. Era escuro, as vezes cortavam a luz, ficava escuro, mas todo mundo durante a aula...tinha muita concentração...acho que durante 15 min fazia sapinho, tinha muitas coisas. Aí passo a passo eu peguei amizade para eles. Olujimi também treinava, aí com óculos, baixinho, acho que com 150 cm de altura, acho que oito anos naquela época. Olujimi usava uma camisa, não a oficial, mas uma camisa do GCAP, com nas costas escrito Olujimi. Eu ia para FICA, mestre Valmir, agora mestre Valmir, naquela época contramestre Valmir. Eu treinava na FICA...mas um dia mestre Moraes me chama “você não pode treinar na Fica. Se você quer treinar no GCAP, não pode treinar na FICA.” Depois da conversa com mestre Moraes eu parei de treinar na FICA.

PESQUISADORA: Uma coisa que quando conheci o GCAP percebi diferente foi a fala, o discurso político, ele fala da capoeira como uma luta do proletariado e da resistência da capoeira. Você ouviu falar naquela época também?

KS: Não, porque eu não entendia nada de português. Mas eu gostava de treinar com eles. Eles pensavam, sem falar português é a mesma coisa que nenê. Mas eu acho que se naquela época eu falasse português eu andava por outros caminhos.

PESQUISADORA: Porque?

KS: Porque todo mundo tinha distância com as outras pessoas, porque naquela época era depois que tinham saídos muitas pessoas do GCAP, entendeu? O fato de eu ser estrangeiro era mais forte, e cara de asiático, mais forte...mas felizmente eu não sabia nada de português. Mas eu tinha me apaixonado com a capoeira. Eu não sabia nada da diferença da capoeira angola e da capoeira regional, mas eu gostava. Naquela época, tinha me apaixonado para a capoeira angola, treinar, a roda. Naquela época passava pelo GCAP aquele rapaz Pesão, agora mestre Pesão, Chorão do Acupe, os alunos de Roberval. As vezes passavam alunos da Fica, as vezes passavam alunos de João

Pequeno, acho que Jurandir, Alex, outras pessoas, tinha muita...passavam muitos grupos Acupe, grupo do Roberval, grupo de FICA, grupo de João Pequeno, Grupo da Academia de João Grande também, naquela época, havia muitos capoeiristas dos Estados Unidos, Alemanha, Italianos. Porque no Japão não tinha história da capoeira. Mas acho que nos Estados Unidos começou vinte anos antes que no Japão, depois, creio, que de dez anos, começou na Europa a história da capoeira. Estou falando sobre capoeira angola.

PESQUISADORA: Mas você sabe dizer o que você gostava?

KS: Não sei.

Era muito forte, muito duro. Porque durante o treino, o mestre não tinha...durante aula não tinha...discriminação, não tinha. Outros grupos fazia assim: “Você chegou daonde? Estados Unidos, seja bem vindo.” Está entendendo?, como é ... isso também é discriminação ... estrangeiro trouxe dinheiro então “Seja bem vindo” é cliente, é a mesma coisa que ser cliente, mas aluno baiano é outra coisa. Acho que naquela época...

PESQUISADORA: No GCAP o outros grupos?

KS: No GCAP e nos outros grupos também, o estrangeiro pagava muito e o baiano não pagava, acho que no começo 800, 600 mínimo. Então os estrangeiro treinam fraco, para baiano treinam pesado.

PESQUISADORA: Mas no GCAP treinava fraco?

KS: Não, todos igual. Então eu gostava de GCAP e felizmente, ou infelizmente, tinham poucas pessoas. Tinha muito espaço...aú, aú de cabeça...qualquer movimento tinha espaço grande.

PESQUISADORA: Você não falava nada de português, mas você acha que com a capoeira você conseguia conhecer os outros do GCAP? Como se fosse uma língua, uma maneira para você se comunicar? Para você entender o baiano o brasileiro no jogo? Você acha que sim?

KS: Sentimento! Igual que nenê. Nenê não sabe a língua de mamai e papai, mas consegue ver a cara de mamai e papai. Mesma coisa, eu olhava a cara de algumas pessoas, essa experiência é bom até agora para mim. Cara fala mais que língua, então, eu comunicava com cara, olho, claro que usava dicionário, mas os brasileiros, felizmente, me explicaram muitas vezes... “rabo de arraia é assim, não...não assim...rabo de arraia é assim...”. Esta coisa no Japão ninguém fazia, deixavam, para os estrangeiro capoeira...ele sabe nada capoeira, fala nada português, aí deixa no canto. No GCAP durante a aula me ensinaram muitas coisas, “fala, faça, porra japa tá errado, porra japa...”, mas foi bom para mim. Porque eu não sabia nada de português, eles me esquentaram.

PESQUISADORA: Em sua experiência e no que você conhece de outros japoneses, o que a capoeira angola muda nos japoneses?

KS: Capoeira angola parece muito com a cultura do Japão. Eu entrei no GCAP, tem mestre, este sistema parece muito com o Japão, não é só arte marcial, se estuda também. Se chama *sensei*, significa professor. Master é mais alto do que *sensei*. Então todo mundo tem respeito para o mestre e o mestre sabe muitas coisas, no só capoeira, ele sabe de comida, educação, sabe viver, sabe...muitas coisas, cozinhar, namorar...muitas coisas, sabe muitas coisa, parece muito com a cultura do Japão. Então todo mundo sabe sentir...eu não passei por outros estilos de capoeira. Eu apreendi só capoeira angola,

estou falando só sobre capoeira angola, mas eu senti que parece muito com cultura japonesa. Então, eu consegui continuar a treinar capoeira angola ate agora com mestre Moraes, porque ele, parece que é mais rigoroso que os japoneses. Da atenção para mim e me dá alertas, me fala sobre muitas coisas, me ajuda. Parece com um pai.

PESQUISADORA: uma coisa que os italianos falam, ou são os brasileiros que ensinam para eles, é que um italiano que nunca viu capoeira e aprende lá na Itália, primeiro vai gostar muito, vai se apaixonar, sem saber nada. Depois ele vai começar a treinar, mas vai fazer tudo “quadrado”, o ritmo, por exemplo, sem suingue, o mesmo com o movimento, ele vai fazer tudo quadrado, rígido duro. Depois, quando aprende a língua portuguesa ele vai descobrir que a capoeira é outra coisa, aí ele viaja para o Brasil e entende o que é a capoeira. Você concorda?

KS: Infelizmente, no Japão, ninguém sabe ainda sobre musicalidade, ainda é quadrado. Eu imito (canta) só isso, sem suingue. Porque, acho que agora ensinam musicalidade só o GCAP Japão, outros grupos não sabem nada. Mas é assim, no Japão também só antigamente todo mundo ensina só rabo de arraia, negativa, quadrada fechada, mas agora outra coisa aconteceu. O Brasil inventou evento de capoeira com outras culturas. Oficina de capoeira angola, oficina de dança afro, oficina de *hip-hop*, oficina de *reggae*. Depois do evento fazem ensaio de *reggae*. Alguns grupos fazem *show* com samba *reggae*, esse ritmo, com surdo, timbal, fazem *show* e dentro capoeira. Não usa berimbau, eles tocam e dentro fazem jogo acrobático, porque outros clientes. Eles não sabem nada de capoeira, mas fazem um som grande, muito barulho fazem movimento acrobático. É um costume diferente daquele do Japão, todo mundo bate palma. Acho que no Japão todo mundo está fazendo assim, regional, contemporânea...mas seus mestre ainda não proibiram até agora, eles pegam dinheiro.

PESQUISADORA: Os membros do GCAP Japão, todo mundo conhece o GCAP Salvador?

KS: Não.

PESQUISADORA: Os que não conhecem o GCAP Salvador aprendem capoeira?

KS: Sim, porque o mestre Moraes já passou muitas vezes, umas oito vezes já passou no Japão. Mestre Moraes é diferente de outros mestres que passam no Japão. A maioria dos mestres não dá atenção para os alunos, só dá cordão, só dá a camisa, o título. Mas mestre Moraes quando faz uma oficina dá atenção para os membros do GCAP e para outros grupos também, para os outros japoneses também. Então, eu acho, ele sempre faz a mesma coisa, no Japão, em Salvador, nos Estados Unidos, na Itália, você sabe né? Evento da Itália, ele chama atenção, discute, se alguém está errado, fala “você está errado”.

PESQUISADORA: Porque você acha que os japoneses gostam de capoeira, do GCAP.

KS: Agora a maioria dos membros do GCAP Japão já passaram em outros grupos, só Kayo, Tataiuki e eu, conhecemos só o GCAP. Outros membros já passaram em outros grupos. Eu penso sempre sobre isso. Porque? Por algum tempo todo mundo fica alegre, mas não adianta nada não progredir na técnica de cada pessoa, então, eles se arrependem na escolha do professor, eu acho. Agora já mudou, capoeira angola no Japão, não capoeira angola, toda capoeira... é capoeira para japoneses, entendeu o que significa? É tudo leve, treino leve, canta leve, ai por exemplo, as japoneses, os japoneses falam leve, cantam baixo (canta), tocam baixo, os professores deles também.

Ninguém ensina a dar energia, mas todo mundo gosta “axé, axé” so da língua, da palavra “axé”.

PESQUISADORA: Aqui o mestre sempre fala de ancestralidade, como é que um japonês entende, ou não entende, isso?

KS: Eu entendo, porque ancestralidade é muito importante. Japoneses na maioria temos respeito para velhos e antigos, então, já conectamos o sentimento, entendeu? Então eu nunca encontrei mestre Pastinha, mas encontrei mestre João Grande, encontrei mestre Moraes. Se mestre Pastinha não existia eu não fazia capoeira, entendeu? Então, eu agora consigo treinar, cantar, tocar, movimentar, jogar, graças a quem? Aos antigos e não sei como é deus, é buda? Não, eu agradeço a meu pai, porque se eu não existisse nessa época não encontrava capoeira angola e mestre Moraes também, entendeu? E você também, então, é muito estranho, porque agora encontrei com Cecilia, você é italiana, mas você gosta de capoeira angola e mestre Moraes convive a mesma época, mas velho do que eu, se eu tivesse nascido antes seria outras coisas mas é....agora tudo é fruto da atividade dos antigos. Mestre Pastinha explicou para mestre João Grande, não só para ele, é um exemplo, mestre João Grande ensinou para mestre Moraes e pai dele também, mãe dele também, que nasceu na Ilha de Maré. Têm muito elemento característico, porque eu sou japonês, porque ele brasileiro, aí, agora tem um ponto de conexão: em 1999 passei em Salvador, mas antes, eu treinei com aquele rapaz chama Iana, porque ele passou no GCAP. Porque o GCAP estava em Salvador? O mestre estava no Rio de Janeiro, porque ele voltou para renovar a capoeira angola, aí, tá vendo o ponto conectou...então, muito interessante. Então, nós japoneses sempre pensamos sobre isso: “Obrigado mãe, pai, vovô, aos mais antigos”. Todo mundo têm este conhecimento. Então, eu sempre agradeço mestre Pastinha e os outros mestres.

PESQUISADORA: Existe no Japão outra arte do corpo como a capoeira que é um ritual que junta musicalidade.

KS: Não, divide. Mas antigamente acho que 300 anos atrás, juntava, o que isso? É guerra, guerra usava tambor e canto também. Sumo também, muito ritual para terra. Jogadores de sumo se parecem com os Ogan. Porque eles jogam sumo? Tudo que...tomara que paz na terra. No Japão tem muito terremoto e vulcão, tufão, então precisava rezar para terra. Então, os jogadores de sumo, grandão, batem no piso, que significa terra. Tem muito ritual, mas você perguntou com música. Mas, quando entram os jogadores de sumo, tem uma fala e parece muito com um canto (canta). Não é discriminação para mulheres, mas no espaço de jogo de sumo, não podem subir as mulheres. Porque no Japão a mulher é o mar e o barco não pode subir, porque o mar é mulher, igual a deusa. Então quando mulher pega o barco, o mar ciúma.

PESQUISADORA: O barco é homem?

KS: Dirige o homem.

PESQUISADORA: Mar é mulher é como Iemanjá.

KS: É isso.

PESQUISADORA: E porque não pode jogar sumo?

KS: Sumo é terra e espírito do homem é o monte também.

PESQUISADORA: Fazer capoeira angola te deu mais curiosidade em conhecer a cultura japonesa ou você já conhecia essa cultura tradicional japonesa?

KS: Não

PESQUISADORA: Estuda na escola?

KS: Sim

PESQUISADORA: Pergunto porque muito italiano fazendo capoeira, que é do Brasil, de um lugar longe, depois foi pensar, será que na Itália também existe alguma..., aí se interessou com rituais. Aí tem danças, tem também uma guerra de espadas.

KS: Aquele *Colosseo*?

PESQUISADORA: Não é outra coisa, é tipo capoeira... uma guerra que é uma dança. Conhecer a capoeira e o ritual despertou a curiosidade para própria cultura. Coisas que os jovens não tem interesse mais. No Japão também?

KS: No Japão também, porque jovens gostam muito de cultura dos Estados Unidos. No Japão tem as bases...porque depois da Segunda Guerra, Estados Unidos fizeram reformas, a cultura dos Estados Unidos, agora a política dos Estados Unidos. Antigamente ninguém sabia nada de cultura do Brasil, agora aumentou o conhecimento, capoeira ajudou essa coisa, o samba ajudou e agora o cinema, a pintura, a *grafic art*, o jogador de surf, o jogador de *skatebord*....alguns brasileiros apareceram. Mas capoeira é muito da *shock* para o mundo eu acho. Agora tem capoeira na Coreia, na China, Israel, Rússia, Indonésia, Tailândia, Vietnam e agora retornou na Angola, no Moçambique.

PESQUISADORA: Última pergunta para fechar, você treina capoeira há 15 anos?

KS: Não treino há mais

PESQUISADORA: Tem 20?

KS: 20 mais ou menos.

PESQUISADORA: Muito tempo..

KS: Não é muito

PESQUISADORA: Eu sei...você sabe dizer o que te levou a treinar capoeira por esse tempo?

KS: Acho que tem muitas respostas, mas eu quero falar só uma, eu prefiro uma parte. Capoeira Angola não tem fim, só isso. Então eu não posso parar de treinar capoeira, só isso. Se tivesse uma formatura, acho que eu já tinha parado, mas capoeira angola, não tem formatura, então eu penso sempre: “eu vou continuar treinando, criando capoeira”. Mas eu falei muitas coisas, não é contra outros grupos de capoeira. Eu quero melhorar, ter qualidade de capoeira, igual que ... não é igual ... não tem igual ... é única, a cultura da capoeira. Cultura tem que ter beleza, capoeira tem que ter beleza e elegância, mas é necessário que todo mundo pense sobre isso. Não se trata só de forma, tem que treinar, é duro também, e jogar é perigoso, todo mundo sabe. Eu falei muitas coisas para avançar mais para o futuro, para próxima geração, eu quero deixar uma capoeira mais criativa. Depois a próxima geração vai fazer outras coisas. Se parece a uma pedra, quando você passa um pano a luminosidade aparece, é a mesma coisa, se passa um pano para melhorar a capoeira. Passar pano é o que? Treinar com pensamento certinho. Acho que precisa dinheiro para evento, eu sei, já criei muito evento. Quando chama o mestre gasta muito dinheiro com muitas coisas. Do Brasil para o Japão, hotel, comida, transporte,

bilhete de avião, muitas coisas, mas tem que pensar, precisa dinheiro mas não precisa economizar a capoeira. Eu quero separar, mas precisa dinheiro, é muito difícil equilíbrio.

PESQUISADORA: Obrigada.

KS: De nada.

APÊNDICE E - Entrevista Franck Levital, contramestre Franck

Cremona, Itália, 08 de maio de 2016

Duração: 32 minutos e 17 segundos (00:32:17)

PESQUISADORA: Primeiro vou te perguntar se você me dá a autorização de fazer esta entrevista e utilizá-la para minha pesquisa de doutorado.

FL: Sim, ti dou a autorização para poder utilizar todas as imagens para fazer teu trabalho.

PESQUISADORA: Obrigada, depois gostaria que você se apresentasse um pouco e que me dissesse brevemente qual sua relação com a capoeira hoje.

FL: Então eu me chamo Franck, preciso falar o nome de minha família?

PESQUISADORA: Como quiser..

FL: Me chamo Franck, eu descobri a capoeira muito tarde, quer dizer...tarde... sim tarde, em relação a outros capoeiristas que, quando são jovens, já têm um contato com a capoeira, porque a capoeira já faz parte da cultura deles, quer dizer no Brasil. Descobri, depois, que nem em todos os lugares do Brasil o povo tem contato com capoeira, alguns brasileiros, ainda hoje, não conhecem a capoeira. Mais eu, descobri muito tarde, eu estava com 23, 24 anos, quando descobri a capoeira. Antes nunca tinha ouvido falar sobre essa arte. Eu sou músico e eu estava indo com meus amigos na Espanha e decidimos tocar nas ruas das cidades. A gente saiu de carro de Paris para ir até Espanha, passando de cidade em cidade, tocando música para fazer dinheiro do dia dia, outros vendendo alguns brinquedos e coisas que eles faziam. Fizemos assim. Descendo à Espanha, passamos numa cidade que se chama Avinion. Lá em Avinion como era férias, era julho ou agosto, tinha um festival, o Festival de Avinion, que é conhecido, famosíssimo. Ai, um amigo meu falou assim para a gente: “Franck tem uma coisa que se chama capoeira, eu tenho certeza de que se você vê você vai gostar.” Aí eu falei: “Será?” “Sim, sim, você deveria ver, porque é uma coisa que vai gostar.”

[Pausa]

PESQUISADORA: Você estava contando de sua viagem no Festival de Avinion.

FL: Sim, Avinion. O meu amigo falou assim: “Gente, tem uma coisa que se chama capoeira você deveria ver.” Como o nosso amigo era aquele que sabe, porque ele tem uma cultura geral enorme, então, cada coisa que tinha, ele sempre tinha uma coisa para falar sobre o assunto. Aí, eu disse “ah...sim sim é mais uma coisa que você sabe...” A gente estava tocando...Mas graças a deus, este cara é igual ao pitbul, quando morde não larga. “Gente vocês têm que ver a capoeira” “Sim, sim a gente vai...” “Gente vocês têm que ver a capoeira” “Sim, sim...” O junior falou “Tá bom Tibo, pelo amor de deus, cala

a boca, a gente vai”. Ai fomos, era no festival *off*. Que tem o festival *on* e *off*. Ai, fomos lá e eu vi pela primeira vez a cultura brasileira, assim. Tinha puxada de rede, samba de roda, maculele, um *show*. Ai no momento da capoeira eu fiquei assim “o que é que é isso...” achei muito lindo e, como sou baterista, eu sentia que faltava alguma coisa. Eu toco bateria, é físico tocar bateria mas, não uso o corpo todo como... e a capoeira tem tudo. Quando eu vi isto, eu vi pessoas usando o corpo deles e parecia água. Os movimentos deles para mim, eu estava vendo a água. Tinha música, tinha dança, tinha luta, tinha um monte de coisa e eu fiquei..quando vi isso eu fiquei... “Eu quero fazer isso, quero fazer isso”. Ai, fui ver os que estavam apresentando e eram o pessoal da Senzala. Tinha Marcos China, mestre Sorriso, mestre Peixinho, mestre Garrincha e outras pessoas que estavam ao redor. Ai eu perguntei, “Será que tem isso lá em Paris?” Os caras falaram “Sim, tem ele, China, que está dando aula lá em Paris.” Ai eu falei: “Eu vou”. Eu me lembro que quando sai do Festival, dessa apresentação, estava na rua fazendo au, porque eu tinha recebido essa energia. Ai voltei em Paris, depois das férias, procurei este lugar em que ele estava dando aula. Comecei, então, na Senzala. No começo não entendia nada, estava atraído por muitos aspectos da capoeira, mas, o que estava por tras disso eu não entendia. É um pouco como quando se descobre um universo. O que se apresenta é tudo novidade. Tem tantas coisas para se envolver... o que eu sei é que eu me identifiquei com essa. Sabia que essa coisa tinha a ver comigo, era tudo que precisava para mim. Ai comecei treinar, comecei treinar, comecei treinar, mais eu estava fazendo música, não estava muito envolvido..só que comecei a treinar, treinar, treinar, e um dia mestre (nome não compreensível) veio do Rio de Janeiro, quase um ano depois que eu tinha começado. Tudo que eu fazia ele dizia, “não tá errado”, eu fazia outro e “não tá errado”. Ai eu falei, tinha que escolher, ou eu continuava e aprendia mesmo ou eu parava. Só que falei “não. Eu quero! Quero aprender”. Ai eu fui no Brasil. Foi minha primeira viagem. Preparei o dinheiro e fui para o Brasil descobri a capoeira, uma parte. Quando eu falo descobri a capoeira, eu descobri o povo brasileiro e que a capoeira está inserida no povo. Eu acho, não se se estou errado, que, quem pratica capoeira e nunca foi ao Brasil, não pode saber o que é capoeira. Para saber o que é capoeira, tem que sentir este povo. Porque o povo brasileiro tem uma alma particular, uma coisa que você tem só lá. Antes você percebe alguns aspectos da arte que estão sendo passados pelo mestre o pessoas que estão ensinado a capoeira, mas a dimensão global dela você pode só entender quando está lá. Tem umas coisas que são do cotidiano, que pode parecer absurdo, que não são significativas, que são...comuns...como as pessoas se olham, existe uma forma de olhar o outro. Eu sei que em Paris, tem uma forma de olhar, entre a gente, quando a gente não se conhece, no Brasil, tem uma outra. Uma outra forma de se comportar, de ir na frente do outro. E o povo brasileiro é muito acolhedor. Se eu tivesse que fazer um desenho do povo do Brasil, eu faria um desenho assim, de braços abertos. Ai então eu fui no Rio de Janeiro, pela primeira vez, treinei lá. Ai viajei do Rio de Janeiro para Minas Gerais, Montes Claro, para Bahia, sem conhecer capoeira angola, porque, como eu fazia capoeira na Senzala, diziam que quando você faz a capoeira, você faz as duas, capoeira regional e angola. Regional em pé e angola no chão e lento. Então eu para mim fazia as duas. Então, aprendi assim, fui ao Brasil, treinei e vi só essa capoeira. Então, minha relação com ela...estava descobrindo...só que o tempo passou, comecei a conhecer mais e mais e vi coisas que eu não me identificava. Porque, a parte marcial, da luta, começou a ficar na frente. Agora cada vez que eu estava jogando, tinha quase que brigar com as pessoas, lutar, era um confronto, sempre um confronto, tinha essa coisa de “quidado, eu vou pegar”. Ai eu disse “não, não vou continuar não”. Eu vi coisas que não vou nem contar, eu disse “Não. Vou parar capoeira”. Só que neste momento, em um

evento, eu vi mestre Sapo. Ele me disse: “Você é de aonde?”, “Da França”, “Você tem alguma coisa, você tem a mandinga no seu jogo” “O que?”. Eu não falava bem português, mas falava já. Depois dessa viagem, eu tinha apreendido a falar um pouquinho e a entender. Só que eu disse: “Não estou entendendo...não conheço”. E ele “Na capoeira angola, você se usa disso. Existe uma forma de fazer, uma história.” E eu falei para ele: “Mas eu faço capoeira angola”, ele respondeu “Não você não faz capoeira angola, você faz essa sua capoeira regional mais devagar, mas não é capoeira angola, ela tem uma história”, “Ah é?” E ele me contou que tinha uma história que era uma coisa de resistência, que tinham pessoas que estavam envolvidadas nessa relação. Aí eu senti interesse, me senti chamado por isso, e ele falou “Se você quer realmente apreender a capoeira você tem que ir na Bahia, no Forte de Santo Antônio, treinar ou com mestre João Pequeno ou no GCAP com mestre Moraes, são dois lugares que você vai apreender a capoeira angola”. Aí eu decidi. Então, até lá eu não tinha realmente ideia do que era a capoeira. Eu tinha visto uma parte e no final essa parte marcial que ficou muito pela frente, que fez com que eu fosse parar.

Depois, eu fui na Bahia, viajei, fiquei seis meses, treinei com mestre João Pequeno, no começo, e depois eu não aguentava, porque naquela época no Forte do Santo Antônio, mestre João Pequeno estava lá em baixo e mestre Moraes, o GCAP, estava lá em cima. Aí o que é que acontecia, eu ia treinar de manhã de tarde e de noite, so que de manhã tinha aula com as crianças da comunidade no GCAP, e os meninos tocavam berimabau, a bateria...eu estava ouvindo essa música e ficava... eu falei “Poxa...eu treinei, treinei, treinei no João Pequeno...” mas em um momento eu falei “Eu quero ir lá...eu quero treinar lá.” Aí eu perguntei ao mestre João Pequeno, “Faz tempo que estou treinando... eu gostei, mas eu gostaria de treinar no GCAP, seria possível? Me dá autorização” E o mestre me falou: “sim, você pode ir lá e você vai sempre estar bemvindo aqui, minhas portas estão sempre abertas, você faz o que você quer”. Aí eu fui lá e comecei..perguntei se eu podia treinar lá, aconteceram as coisas, Valmir me abriu a porta, tudo que...o mestre Moraes falou, “Sim, você é de aonde?”, “Eu sou da França” e expliquei minha história, “Então tá, você vai ficar quando tempo?” “Agora eu vou ficar mais três meses”, uma coisa assim, então, comecei a treinar lá, e lá foi aquele pulo, ne? Você pula dentro de um universo. Com essa sensação de entrar dentro de um universo sem fundo no meio no oceano, parece que tem tudo. Estava sentindo que tinha uma parte de coisas que eu me identifico... que eu sou da Gadalupe, e na Guadalupe a gente tem uma coisa que se chama *Gwoka*. Uma dança com três percussões, dois tocam sentados em cima da percussão e um que vai fazer só o solo e acompanhar o bailarino. Então, existe essa relação entre corpo, instrumento, dança, expressão. A capoeira tem coisas parecidas, eu vi coisas parecidas. Sendo totalmente diferente, mas com códigos quase parecidos. Três instrumentos, um bailarino, uma pessoas que vai seguir, se dão informações em função do que está rolando. Tem uma interação entre os tocadores e os bailarinos, então, quando eu vi a capoeira isso existia também. O capoeirista tem que ter uma relação com o berimbau, ouvir a música, tem um diálogo, e a forma de ser, uma coisa séria, não é qualquer coisa, faz parte da cultura do povo. Tem repertório, tem pessoas que levam essa tradição de uma geração a outra. Só que, como a capoeira foi discriminada, foi proibida, as pessoas não podiam tocar. Como não podiam tocar faziam com a boca, cantava os instrumentos com a boca, então, a cultura continuou. Há resistência da capoeira também, em um momento ela foi proibida, mas continuou, então essa relação foi muito forte para mim. Porque quando eu fui no Brasil eu senti que estava de uma certa forma dentro da minha família, a mesma família. Com algumas diferenças, mas, a mesma coisa. Tanto que quando eu vou lá, se não abro a boca, as pessoas acham que eu sou de lá. Então começou essa relação mais íntima com a capoeira,

eu descobri, me ajudou bastante essa cultura. Quando você entra na capoeira, têm coisas que você não pode passar por cima do assunto. Que seja, a relação do ser humano com o poder, essa relação da resistência cultural essa relação de uma pessoa que foi levada de uma terra, botada, para outra, que fala uma língua que não é mais a dele e que, além de conseguir pegar uma parte da cultura dele, transformar, criar uma nova cultura estando na terra de outro, que nem é de hum nem é do outro...Então na Guadalupe tem isso...e a capoeira me ajudou muito a entender a importância da cultura para um ser humano.

Ainda mais que eu que nasci na França, não é que eu não me identifico com a cultura da França, mas meus pais são da Guadalupe, eu comia feijão com arroz. Um francês não come feijão com arroz e porco... farofa só que a gente não faz a farofa da mesma forma mas na França o povo não come arroz, feijão farofa. Então eu estava vendo todas essas coisas similares e a capoeira me ajudou a entender a minha família. Tem muito afrodescendente na França, eu nasci lá. E eu e minha irmã no meio de outros imigrantes, que eram portugueses, italianos, espanhóis, alguns gregos e tal. Então, a capoeira me ajudou muito, porque eu sou de uma geração....ate hoje tem, mas, eram mais óbvios os preconceitos, que têm a ver com a cultura. Quando eu falo que sou do Caribe..ah Caribe..é rhum, dança, cara preguiçoso, os caras do caribe são famosos por serem assim lentos e preguiçosos. Então todo esse preconceito cultural que tem, pesa em cima das pessoas, da gente. E de pequeno achava muita coisa estranha e absurda e depois a capoeira ajuda também a demistificar, a entender as relações do indivíduo com a cultura. O que é resistir e este trabalho político que é ter consciência do que você representa em meio da sociedade, como cidadão.

PESQUISADORA: Você tem uma convivência de vários anos com brasileiros e com o Brasil, como é a experiência de ensinar para pessoas, aqui na Itália o uma França, para pessoas que não têm esse contato. Quais as dificuldades e os interesses deles com a capoeira.

FL: Eu gosto de ensinar, que nem todo mundo gosta de ensinar. Tem o capoeirista que joga muito, toca muito, mais não gosta de ensinar. Eu tenho sorte de ter um mestre, mestre Moraes, que adora ensinar. Dá para ver que é uma coisa natural, porque quando você gosta uma coisa não é...eu não sei como...porque eu conheço outro capoeirista que é muito bom mas não gosta de ensinar, então, para passar as informações, para achar uma forma didática, para ensinar para o outro é mais difícil. Como, eu estava falando, a cultura brasileira não é tão longe de mim, eu não estou descobrindo uma coisa que é do tipo, exótica, que não tem nada a ver comigo. Não, muito pelo contrário, é uma coisa que parece minha irmã de espírito, uma coisa da família, de qualquer forma. E eu conheço os franceses, porque eu nasci lá. Então eu sou aquela pessoa, aquele contraponto entre África, Brasil e Europa, eu consigo entender esse lado do afrodescendente e este lado do Europeu. Então, para mim, e como eu gosto de ensinar, para mim foi fácil. Foi fácil porque eu sei a dificuldade que eles têm, do tipo...as crianças são inibidas para cantar. Eu entendo os adultos, eles têm alguma justificativa porque lhes ensinaram que você não pode cantar, porque canta errado. Mas porque canta errado? Porque aqui tem a música clássica, que tem que ser justa, aí se você não é justo, você canta errado. Então a maioria das pessoas cantam errado, porque não cantam justo. Só que deste lado da tradição da cultura africana, não é uma nota particular que você tem que atingir que é o A440, que se chama o Lá, a referência não é essa, é outra. Tem que buscar o sentimento, buscar uma coisa que ... do tipo...pode ser que algumas pessoas cantam justo, sim, mas não mexem, não mexem com a emoção. Então quando eu estou vendo as dificuldades que existem, é aquela de tirar essa inibição, por exemplo. Tem aquela coisa, também, aquele preconceito, ah você é negro, você tem o ritmo

dentro do sangue. Ai como eles estão vendo um negro ensinando, ai já cria aquela coisa, “ah eu não sei cantar, não sei dançar..”. Tem que quebrar esse preconceito e mostrar que não existe essa história, não!, isso é uma concepção dentro de um quadro particular. Claro, se você quer fazer música classica e ter um repertório tem que...mas aqui não é música clássica, aqui é capoeira, outra forma de se comportar de perceber, de trabalhar e de viver a musicalidade, o movimento, a forma de ser, ate a forma de apreender é diferente. Então, para mim nunca foi uma dificuldade ensinar. O que eu estou percebendo, de como o europeu, vou falar do francês porque não sei dos outros, eu vim um pouco...o que vi na França, a capoeira atrai, porque...quem vai atrair são as pessoas que procuram uma coisa fora do comum, porque não tem competição, e em toda sociedade você tem que ser o primeiro, chegar com a medalha, a copa. Você tem que chegar primeiro. Em capoeira não tem medalha, não tem copa, não tem nada, e ai? Qual a motivação se não tem copa, se não tem medalha? Ai já existe um trabalho da mente, algumas pessoas não entendem realmente. “Mas qual é o...”, mas se sentem atraídas. Elas não sabem porque, mas se sentem atraídas por uma coisa, essa musicalidade, que tem uma coisa. Tem uma coisa que tinha antigamente em alguns lugares na Europa, fazer uma roda e cantar. Acho que na Itália ainda têm algumas culturas em que o povo se coloca em roda e canta, deve ter, de dança. Então, essa coisa que é muito antiga, que é fazer uma roda e ser junto, sem ter uma relação de rivalidade para ser o primeiro, para ser o melhor, para vencer o outro, não tem muito lugar hoje isso. Então isso atrai muito, porque é uma forma de sair do dia-dia, dessa rotina que tem no trabalho, você tem que ser eficaz, provar que você é bom, tem que fazer um monte de coisas que não tem nada a ver com que você é. De vez em quando mentir, fazer de conta que você é uma coisa quando você não é. Lá não, lá na capoeira, bem pelo contrário, você vai para se achar, você é sozinho na frente de um espelho, o espelho é você próprio... E a capoeira é o espelho, a gente se apresenta nela e recebe. Como recebe? Recebe em função do que você dá. Então, dependendo da maneira em que a gente se coloca na capoeira, nos vamos receber do outro nossa própria imagem, que ele vai retransmitir, devolver de volta. Eu envio uma imagem particular, uma energia e as pessoas te retrebuem em função do que receberam.

Porque hoje mais o tempo passa menos a gente tem contato entre nós. Andando na rua, todo mundo aqui com seu celular, estou procurando algo na rua, escrevo no celular. Qualquer coisa está tudo no celular, esta tudo no computador, e tem meno e menos contato entre a gente, interação. E na capoeira, bem pelo contrário, tudo é interação. Então, acho que é isso que eles procuram essa interação entre as pessoas. Também a musicalidade faz que você está na obrigação de prestar atenção no outro de interagir realmente com o outro, coisa que não têm mais na aí é isso que eles procuram. Eu sei que é uma coisa que é muito importante.

PESQUISADORA: Acho que está bom. Não perguntei muita coisa porque já saíram um monte de coisas. Obrigada.

FL: Nem sei... obrigado a você.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, Luis de Oliveira Martins, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CRETON 8/05/2016



APÊNDICE F - Entrevista com Luis de Oliveira Martins – mestre Baixinho
Milão, Itália, 7 de janeiro de 2016
Duração: 45 minutos 09 segundos (00:45:09)

Pesquisadora: Gostaria que você se apresentasse, falando seu nome e me dizendo o que representa a capoeira em sua vida.

LM: Oi Cecília, você me fez uma pergunta uma vez, eu respondi mas a metade, eu acho que não responderia outra coisa...o que era a capoeira para mim, o que tem a capoeira para mim. Para mim ela tem muito. O que ela significa para mim, é toda a história de minha vida, porque toda minha vida foi fazendo capoeira. Cosa ela passou para mim? Tudo. Ela não pode significar outra coisa, porque independentemente de *cash* eu fazia ela. Hoje, eu tenho um *cash* in più, eu continuo fazendo ela da stessa forma, che io facevo all'inizio, con lo stesso amore, con la stessa struttura, tanto spazio e poco spazio, di quando sono arrivato qua, sono arrivato nell'85. Nel 1985, qua capoeira, come si dice in Brasile é mato. Eu ia falando de capoeira nos lugares, as pessoas me perguntavam “cos'è?” Que para mim não é fácil, falar, ou explicar che cos'è capoeira. Porque eu posso dizer que ela é dança, eu posso entrar na viagem, no aprofundimento que ela é dança, eu posso dizer que é luta e posso entrar no aprofundimento da luta. Posso dizer que ela tem uma maior parte de poesia, posso aprofundar ela como poesia, mas ela não é so isso. Então para mim fica difícil e falar destes pontos e definir eles como uma coisa, ou...não digo verdade, porque cada um tem a sua verdade, digo definir uma coisa em quanto estas coisas vivem todas elas junto. Então para mim sempre foi difícil explicar capoeira. E quando eu ia nos lugares, “capoeira che cos'è?” “uma luta” poi “sim, é uma dança”, eu digo, ela nunca vai ser uma dança, dentro da estrutura sua, como é ela, ela nunca vai ser uma dança, porque ela é uma luta. Porque a dança já fa parte da luta. Então não tem como definir, so a dança ou só a luta. Então pode falar de capoeira, pode falar de tudo isso dentro dela. Depois é a viagem de cada um o aprofundimento de cada um. Quem tem mais aprofundimento vai falar mais coisas, quem tem menos, vai falar menos coisas mais vai sempre falar da mesma coisa, cada um com a sua pesquisa,

mas vai sempre falar dessa mesma história, capoeira é dança, não é. Foi difícil aqui, quando comecei no ano 87, não é que cheguei aqui e logo tive 10, 30, 50 alunos, não é assim, não foi assim. Hoje, já vem uma pessoa e monta um grupo, chama “tu vieni qua..”, hoje é mais fácil a respeito do passado, para quem vê, mas para quem está a coisa continua igual, porque ela sente as tuas dificuldades de pessoas, de aproximação dela. Hoje tem capoeira na Itália e na Europa, mas os primeiros que chegaram, porque para mim é tanto importante para mim agora, porque é tanta gente faz tanta história tanta pesquisa da capoeira, mas também tem uma parte da Europa que amanhã ela vai ser também rica de história, de saber os primeiros que chegaram como fizeram para poder ter hoje milhares de pessoas que falam mestre, professor, não importa, que vão hoje em um posto em que alguém já sentiu falar de capoeira, mas isso devem agradecer os primeiros que deixaram isso. Então na Europa as pessoas não estão fazendo essa pesquisa, saber qual o primeiro país que chegou capoeira na Europa, qual foi onde foi conhecida antes, primeiro, quando que chegou, como chegou, as dificuldades de antes. Então as pessoas não estão fazendo essa história, porque também a Europa haverá sua história de capoeira, obviamente que hoje é muito jovem, não tem nem 50 anos de capoeira, se eu acho que na Alemanha pode ter, mas ainda não tem 50 anos de capoeira na Europa. Ela ainda é muito jovem, mas essa juventude dela, tem que pegar ela agora, enquanto ela não cresce mais e vão se perder os primeiros. Entendeu? Mas os primeiros não vão se perder. Hoje se você vai na Alemanha, que para mim foi um dos primeiros, se for falar da França que foi uma das primeiras, cada um tem seu primeiro, mas primeiro de tudo acho que foi Alemanha.

PESQUISADORA: Que época foi?

LM: 80

PESQUISADORA: Sempre foi nos 80?

LM: Sim

PESQUISADORA: Mas a Itália foi o primeiro país em que você chegou?

LM: Sim

PESQUISADORA: Você chegou na Itália e ficou?

LM: Não eu cheguei na Itália e depois foi para França. Da França foi para Alemanha, da Alemanha fui para Suíça e da Suíça voltei para Milano e fui para Israel.

PESQUISADORA: Mas você teve apoio de seu grupo?

LM: Nunca tive... Não era eu sozinho e e meu axé, nel senso que eu trabalhava com música, eu saí com uma companhia musical.

PESQUISADORA: de lá de São Paulo.

LM: Sim, de São Paulo, com uma companhia musical, eu fiz uma turnê que foi três anos longa, foi longa como turnê. Obviamente, conheci muitos países, conheci o que tinha que conhecer, no final fiquei aqui, porque eu ia para Israel, porque eu tinha gostado de Israel, mas eu perdi meu passaporte e fiquei aqui. Quando eu fiquei aqui o dinheiro que eu tinha era aquele que tinha e foi passar as dificuldades de deve passar se tu no hai uma estrutura básica. Se il tuo basico seu tu, la tua bocca e i tuoi piedi, la struttura basica vuol dire la capacità economica, precisa ter, tu dormi in strada, na rua, na banquinha. Fiz o que fiz eu não me vergonho disso. É a minha história que foi assim. A minha história foi dormir por sei meses na banquinha, sempre fazendo a minha história, procurando a minha história, porque eu tinha deixado uma história para mim

fazer a minha, a outra que eu fazia é a que eu gosto, a parte dos shows, a parte que eu gosto muito, que é a parte que não vou abandonar.

PESQUISADORA: Mas quando você veio, você trouxe instrumentos?

LM: Não, trouxe instrumentos, mas meu instrumento era diverso, era de percussão.

PESQUISADORA: Você é músico

LM: Eu tinha minhas percussões, meu pandeiro, meu agogo, meu reco-reco, meus tamborins, coisas que não ingombrassem, para não render minha vida difícil. Na parte instrumental. Poi tinha meus berimbaus, dos oitentas, eu tenho tudo em minha casa, tudo do passado que eu fazia, eu tocava instrumentos.

PESQUISADORA: Mas os italianos conheciam esses instrumentos?

LM: Não, não conhecia reco-reco, tamborin....tamburello diziam, não tamburello é outra coisa. Tamburello é de tarantella. Tinha essa brincadeira. Poi, quando saía na rua com berimbau na mão, era certo que a polícia te parava, certo.

PESQUISADORA: Porque achava que era arma?

LM: Porque o pessoal nunca tinha visto, ta com um pedaço de pau na mão...Eu não muito inteligente, pegava meu pau de berimbau na mão como no Brasil. Agora não pegou a moda que todo mundo leva dentro de uma...como si dice...

PESQUISADORA: Sacola?

LM: de uma sacolinha, mas na época não tinha. Eu levava esse berimbau na mão, e a polícia me parou. Se eu fosse fazer um espetáculo, levava um show, que as vezes as pessoas me chamavam, para ir para Bologna, Firenze, Bergamo, em qualquer lugar que me chamassem eu ia. Me aconteceu umas três vezes, eu saindo de aqui para ir a Bologna, peguei o trem, no trem estava passando da polícia, eu tinha ido tomar um café no vagão do trem. Quando estou voltando vejo a polícia com esse pau, berimbau, na mão e digo “me scusi, esse pau, instrumento é meu.” “Não essa aqui é uma arma” e digo “é meu” e a lui “Vem comigo”. Ele vem comigo, estava a cabaça, era blu, azul este berimbau o pau. Aí eu montei esse berimbau, comecei a tocar, “você vê que é um instrumento?” “Não basta. Você sabe que isso aqui é uma arma? Tem que ter uma cusodia.” Foi onde eu falei para ele “O senhor tem uma caneta?” “Sim” “Mas para mim é uma arma igualmente como o berimbau. O senhor está levando uma arma, sabe disso?” Falei para ele, ai ele “Não, não isso aqui é para escrever” “Para mim é uma arma também” (risos) Aí depois eles me deixaram. Aí eu estava indo pa Clusone, outra vez, sempre outra vez, tava indo para Clusone, sempre lá depois de Bergamo. Deço do autobus, na estação de Clusone, deço do ôniobus, estou subindo para chegar em um lugar, em uma academia, uma palestra. A polícia estava voltando e me para: “documenti” eu não tinha documento, eu tinha meu passaporte brasileiro. “Documenti daqui, esse aqui não pode, não pode” Eu falava e não falava...uma palavra que eu falava...eu procurava falar um dicurso com uma palavra, aquela que eu sabia, ovviamente que eles entendiam o que queriam entender, e eu entendia o que entendia, no final deu certo, e eles me levaram para a palestra, o nome da palestra de chamava...Tiger Club. Outra vez estava indo para Roma, o pessoal também me parou, tinha uma coisa no passado que hoje não tem mais isso, que acho uma coisa legal que hoje você vai, a polícia já sabe que existe capoeira. Já veio aqui um policial para fazer capoeira, mas ele não pode fazer porque tem um trabalho de muita locura, estão uma semana de dia, uma a noite, eles não tem o tempo, horário, é como o médico. Tem

sempre turno que eles chamam. Aí foi. Depois cheguei aqui. Comecei com um, depois cinco, de cinco dez e depois passei a ter aqueles que tive. O tempo passou já. Mais o menos umas duas, três mil messoas, não digo mais, passou aqui dentro. Passou viu, treinou. Era na época que ninguém conhecia a palavra capoeira, mas hoje, muita gente conhece só a palavra, mas não sabe o que é. Muita gente em Milano não sabe o que é capoeira, so uma pessoa da tua época, poucos, eles sabem. Sabem aqueles que tiveram contato com vocês. Mas pessoas que tiveram contato com vocês foram saber porque ela teve sua história. Agora tem muita gente que sabe, mas nunca viu capoeira, sabe da palavra que já escutei. Falando com algumas pessoas, as vezes vou fazer exibição, me chamam, na estrada ou ...em qualquer contexto eu pergunto, quantos de vocês já escutaram falar da palavra capoeira? La minoranza. Quem já viu capoeira? Ainda é a minoranza. Entendeu. Então ainda tem a capoeira quem conhece é a minoranza do passado. Que eles viram alguma coisa, fizemos muita coisa no passado, exibição...hoje também tem outra coisa, que tem muita gente que está contribuindo nessa divulgação da capoeira. Da palavra ne. Conhecendo a palavra, quem é curioso, vai ver ou virá um dia tirar sua curiosidade, sia aqui, sia em qualquer outro lugar. A capoeira teve seu boom, das pessoas, dos imigrantes como eu, é bom que também está contrinuindo com esse crescimento da palavra capoeira, para capoeira, eu não digo nem com a capoeira, é contribuindo com a palavra, para conhecer. Eu sonho que eu tenho que toda Milão conheça a palavra capoeira, para conhecer a capoeira deve pelo menos vir uma vez e sente na pele como é. “È stancante não é como o yoga, não, si suda troppo, no si movimenta troppo, non é per me..” Só vindo que vai saber..

PESQUISADORA: Minha pesquisa é sobre musicalidade, você me falou que quando você chegou ninguém conhecia capoeira nem tinha ouvido o ritmo da capoeira

LM: Zero...tudo que tem dentro da capoeira, qualquer coisa, mas qualquer coisa...

PESQUISADORA: Mais o pessoal gostava de ver?

LM: Eu falo muito nessa parte, eu digo, Itália é um dos países que não aceita uma outra cultura, se devo entrar ai, que eu digo que é aquela parte que dizia antes a capoeira tem a parte cultural...eu semre vi, eu vi e sofri isto, por dizer assim, como é que eu sentia essa parte, que Itália, ou Milano, ela tem uma parte que ela não deixa outra cultura entrar dentro dela, estou falando da cultura. A cultura italiana é muito classica, ma non esiste solo qua il classico, perché anche in Germania esiste il classico, ma loro sono più nessa parte...accettano..

Mas na Germania, essa parte, não sei se porque é tedesco e se por toda essa questão política deles, que não é falta de identidade, não é aquilo, é um pessoal mais chiuso, mais fexado, mas na outra parte cultural, aquilo que eu vi nos anos 80, que aqui não tinha, lá era muito aberto às pessoas, di vedere, accettare la cultura do outro. Non sto dicendo si mischiare, sto dicendo accettare. Tu puoi accettare e non si mischiare. Però loro non é che non facevano quello che é strano al di fuori della loro storia, era molto curioso. L'Italia in questa parte, vou dizer a ela, vai ser sempre a última, per questo motivo.

PESQUISADORA: Mas, quem gosta de conhecer outras culturas, você acha que entende a música da capoeira ou não?

LM: Para poder entender, primeiro vai ter uma vivência sem fazer perguntas, tem que ter uma vivência, e vai vivendo tudo aquilo. Essa vivência tem que ser um passaggio, que é a lingua. Ele tem que fazer esse passaggio. Quando inizia fazer esse passaggio,

inizia a frequentare não Brasil como turista mas vai lá para fazer coisas e passa a entender essa parte, mas fino al contrário, o uma pessoa com três anos aqui, pode sim porque lo inculchi assim assim, tu pode, eu pego um livro e inculcare in uma pessoa, esso asi, numa leção posso dizer agora tu toca, tom tim, da li tu não passa, tom tom, da lí non passa, diciamo ele chega ali e não vai ser impostado, que não vou impostar aquela coisa assim, entendeu? Eu vou ver que tem que ter uma vida vissuta dentro da história da capoeira, parlo do stragnero, do Europeo, tem outra parte. Para entender outra parte, tem que fazer esse passaggio che é a parte da lingua. Segundo passaggio é viver lá no Brasil, porque esse linguaggio ele vê lá cotidianamente e aqui so vê dentro de um ciclo fechado.

PESQUISADORA: Então para você a música tem a ver com a vida cotidiana.

LM: Sim porque...não quero entrar na coisa de...sempre di sgamo, di malandragem... di andar sempre assim, tem aquela música que canta você...pisar no massapé você já sabe o que quer dizer, Se você chega na casa de uma pessoa não vai pisar no massapé, não vai fazer... tem uma regra, alí você vai apreender aquela regra, tu porta a tua mas tem que apreender do outro. A tua, tu tem que abrir caminho para apreender uma outra. A parte musical do sentimento, penso que tem aqueles que portam um acoisa técnica, se canta assim, so porque eu fiz aquela rasteira se canta aquele corrido...mas quem falou?, não existe essa parte, existe que é um bloco, mas esse bloco para tu entender a música tem música que vai te fazer entender alguma coisa, vai sentir alguma coisa dessa música e eu penso que o estrangeiro quando sente essa música, tem mais curiosidade de buscar. Eu penso que o estrangeiro nessa parte de pesquisa, ele sabe muito mais que outras pessoas que vivem no Brail. Ele sabe mesmo, que é a parte que é a pesquisa e a ricerca che é a teoria. Qu sempre falo bravo, que é a parte do aprofundimento, como você está fazendo, está fazendo sua pesquisa para não fazer aquela tesina infantil. Mas eu acho que na capoeira, o italiano, se presta, porque é muito bagunçero. Se presta mais, non dico che di un tedesco, que não é assim...tem uma parte mais humana o italiano também eu digo de fazer festa, de querer integrar-se. Eu não sei se todo estrangeiro, porque eu vivo no meio de estrangeiro e sou estrangeiro também. Então eu não posso, eu não vejo isso, então no Brasil eu não vejo essa parte.

PESQUISADORA: Você me contou que é músico além de mestre de capoeira, quando eu falo de música, você se refere mais as cantigas, mas quais foram as dificuldades de ensinar para um italiano o que é uma bateria de capoeira, o que é a música no ritual da roda.

LM: Essa é a parte que eu digo...chega você, não chego eu, só pa zoar, não sei de nada, e você vai me dar um berimbau, esse berimbau, eu vou pegar ele na mão com um poco de tempo. Você vai me explicar o valor da música, o valor do som do berimbau, poque isso porque aquilo, ele vei fazer mecanicamente, mas não como tu stai dicendo de sentimento. Capito? Essa parte no começo é assim, mais para frente, essa parte que foi dada no quadrado, ela vai se transformar redonda que é aonde o pessoal vai se sentir, que onde fala mais português e vai entender mais a sutileza anche da música, que não é só tom tim, não é so aquilo, quando eu metto um tim ele sai de um certo modo, depois você mete ele freddo tom tim tom tim é freddo. Ele está alí num esforço della madonna...perche il tedesco no começo faz assim (risos) ... então você vai dize “não, se pronuncia assim” porque se não for assim, não vai dentro de um certo toque do berimbau come voglio io, como que a pessoa vai entender aqui? É só no bloco, aos pouquinos, fazendo viver e tirando o bloco dele, cada um vaz como quer, mas é fazer desse bloco ficar redondo, aquele bloco também tem que ser mole para cortar redondo,

se ele é duro assim...eu vou fazer assim e você vai quebrar e não vou deixar ele redondo, vai ter que ficar mole. Eu vou colocar na água, mas ele é duro tem que passar muito tempo, para o pessoal entender isso, que é uma sensibilidade também que não é só ensinar blocos, ou aquela música, aquele toque, jogo de dentro, o toque de jogo de dentro, faz assim, assim e daquele momento, esse momento se faz aquele momento não se faz, ele vai fazer assim, mas para você... quando ele começa a tocar toca quadrado, tu quer que saia redondo...ai o pessoal no começo não vai fazer aquela coisa redonda, vai passar muito tempo. Por exemplo eu peguei um grupo de gente aqui, nós fazíamos batucada, oi para eu ensinar pandeiro normal, tudo, tamborim... há dificuldade em se mesmo eu não digo, mas sim, que o movimento era tudo quadrado, para chegar naquela coisa aí, eu lutei uns três anos, quatro anos, para sair uma coisa, aquilo que você viu sábado, ok. Uns três anos, quatro anos, para poder sair aquela coisinha...porque no começo é só...taco taco taco taco...poa...taco tac o tac otac... Mas se tu vai lá na África, se tu dá uma coisa assim, só porque eu vi mesmo, o no Brasil, o pessoal não sabe tocar, mas ele bate ... ele está dentro do swing ... ele não está tocando nada. Aqui você ensina a tocar, para entrar naquela parte vai ter um outro trabalho, que é um trabalho maior. A coisa mais difícil aqui, não é ensinar movimento de capoeira, não é falar que capoeira veio da África, que capoeira ... que capoeira se libertou...capoeira hoje está nos Estados Unidos, não é só aquilo capoeira, entendeu. Tem um alma dela, que é a coisa mais difícil de passar para uma pessoa, a alma dela costuma, que uma pessoa ame ela e vai procurar ela aonde que for no mundo. Isto é difícil passar para uma pessoa. Que pegue a alma dela, que saia daqui e vai para lá. “Eu não conheço, mas gosto de capoeira e vou para lá, posso aprender?” Aquela coisa que é difícil. A todo mundo pode ensinar movimento mas que está com a alma dela dentro é pouca gente. Que é aquilo que eu procurei sempre fazer aqui, dar a alma dela. O pessoal tem que gostar dela independentemente de mim, gostar um a coisa que entre, eu gosto, aonde que vai, não importa ele vai fazer doutor, ele vai fazer aquilo, mas onde vai ter uma roda ele vai jogar. Ou se não independentemente de fazer roda...sempre com aquela alma e vai morrer com ela. Se não vai passar o que fez, 10 anos, deixou ali, sentou, se tem não tem, não quer saber mais, foi um passageiro. Mas aquele que fica com a alma não é a coisa mais difícil de passar da capoeira para o Europeu. Para mim, cada um tem a sua. Mas para mim foi, para outro foi a música..sim...mas para mim é que ele fique a vida inteira com a capoeira. Estou falando disto, criar uma coisa que o europeu faça e que tem que amar. E vai dar a vida dele. Se vai dar vinte leva vinte, se vai dar cinco pega cinco, se dá nada pega nada. Se não dá nada e deixa ela para pegar cinco, eu digo “você não ama ela” Ela não é você e você não é ela, é separada dela. Os primeiros mestres que chegaram aqui, dormiam no chão, no banquinho, no frio, não falavam nada, não sabia trabalhar, se vai trabalhar sem falar...que coisa faz? Quantas pessoas deixou alma dela, passou tantos mestres fez muitas coisas, eu digo, cadê o aluno europeu que você deixou que não para manter sua história, eu acho que não mantém esta história. Quantas pessoas tem aqui? Pouquíssimas pessoas, mestres, professores que estão deixando assim. Eu digo, se o pessoal vai pro Brasil aprende não?

PESQUISADORA: Ficar muito tempo num país é difícil, muitas pessoas vêm, ficam um tempo e voltam pro Brasil, porque fizeram um dinheiro que dá para fazer....

LM: Para fazer casa...obviamente que a minha história não foi assim, porque eu fiz essa história na África, todos estes encontros e as coisas que tinha na Angola eu não gostava. Eu ia lá duas vezes no ano. Eu pegava meu dinheiro e ia, todas as vezes que eu tinha, ia, esbanjava....ficava lá um mês, dois meses. Porque eu não trabalhava, eu não tinha organização atrás de mim. A primeira vez que fui eu fui encontrar uma amiga minha

que tava lá. “Baixinho, se tu vem aqui, você acha que vai ver capoeira, mas o pessoal vê na telenovela” Eu digo “va bene” Fui lá a visitar essa amiga minha, se chama Nena, ela trabalhava em uma organização que se chama Alisei, uma organização que trabalha com a guerra. Onde tem a guerra todo mundo vive da desgraça dos outros. Se não fosse a desgraça não existiam as cooperativas. Porque as cooperativas é para pegar o dinheiro do projeto, e eu não estou de acordo. O projeto é 100.000 euro, destes 100.000 euros dependendo do que você ganha, de sua história,, acabou aquele dinheiro e você vai embora, você não volta mais, você ajudou, mentira, você ganhou, porque aquele é seu trabalho, você não ajudou ninguém. Esta parte eu não aceito, quando eu fui para lá eu fui sozinho, disse, “ok envisto eu”. Ensinava, tinha lugar. Ela viu Roda da Vida. Com Roda da Vida eu comprei um terreno, construí uma casa. Essa casa não é minha, não fiz para fazer beneficência, não fiz para ajudar ninguém, mas eu sei que não vou para lá. Eu deixei lá, mas eu deixei por uma coisa, para capoeira. Tem um, aquele moleque de estrada que o pessoal dava porrada nele, aquele que o pessoal só da cascudo na estrada, que era tudo molequinho sem mãe e sem pai. Eu ajudava mesmo. Essa moçada cresceu, hoje chama capoeirista, não é mais aquele de estrada, é capoeirista, eu falava para ele, quando você for no mundo, você já não está perdido, vai levar uma coisa, a sua arte. Deixei e tá lá. Dez anos que eu ia lá, são seis anos que não vou, porque não tenho grana. Eu fiz muitas reuniões com organizações, dizendo que está ali aí lá musicalmente na capoeira os caras já são fera, porque eles mesmo são ... Por exemplo, eu fui no lugar que se faz o n'golo, chama assim.

PESQUISADORA: Encontrou fácil.

ML: Não eu passei seis anos procurando, sete anos, para poder entrar, você não entra assim não..como eu, se tu vai como antropóloga sim..que tem uma estrutura atrás de você é apostado se não ...

PESQUISADORA: porque não te dão a permissão de entrar no interior?

ML: No quimbus...tem que conhecer alguém, se não os caras não deixam entrar nas aldeias. A maioria...você que é antropóloga entra, porque vai toda uma coisa organizada, entendeu. Mas para outro entrar...não não é difícil. Quando eu vou lá já sei onde eu vou.

PESQUISADORA: Eles tem o berimbau

ML: Tinham berimbau

PESQUISADORA: Mas, aquele de boca?

ML: Não berimbau mesmo. Acho que eu tenho aqui, se não tenho aqui eu tenho em casa. É um berimbausinho assim, que eles tocam assim....Eles tocam muito por contato com os bois. Neste quimbus onde eu foi..magari em outro..porque cada um é diferente, tem um que fala quimbundo, kikongo...então assim, é difícil. Você encontra um que fala umbundo, ele fala duas palavras de português, vai ser o argumento, se ele não sabe não não vai ter nada.

PESQUISADORA: Então você foi sozinho, não foi com outra pessoa que traduzia para você

ML: Não, eu fui assim, mas era a o meu viaggio, era o viaggio meu. Eu fiz assim, passei tempo para chegar.

AS: O disinga, Andrea, me falou que você fez um workshop com uma cantora, como é que foi essa ideia?

ML: Essa ideia nasceu assim, com a moçada velha, eu procurei dar tudo aquilo que era do meu interesse. Eu gosto de música, sei que não sei cantar e queri dar uma noção. Era uma amiga minha que trabalhava com ópera, com lírico, não tinha nada a ver com a gente, mas a estrutura vocal e de preparação de voz não é verdade que so eles tem. Então essa senhora fez com a gente um tres dias. Tocava na cabeça, tem que inflar a barriga, tem que fazer uma câmara de aria aqui intorno. É muito difícil da muito trabalho. Mas era para mi fazer um tom de voz para que quando eu fosse cantar todas as pessoas entrassem. Da parte minha e da parte dos outros era para eles descobrirem suas histórias. Eu fiz outra história com percussão, tem um amigo meu que vem do Brasil que toca percussão que fala dos 4 elementos. Chamei Kau, ele veio passou algumas coisas para gente, passaram outras pessoas, amigos meus, um cara fera de pandeiro, se eu faço (canta um ritmo) posso apreender esse ritmo melhor. Se chama Gilson Silveira, o cara é fera, chamo ele e chamo os alunos. “Estou fazendo isso, quem quer vir, custa tanto” Não estou aprendendo só eu, estamos aprendendo juntos, não é que tenho vergonha de chegar lá, você me da uma nota e eu passo 20 minutos para pegar essa nota, chega ela ou outra e em dois segundo pega. Eu não vou sentir vergonha porque em dois segundo pega, não, eu não estou nem aí.

AS: O negocio é apreender.

ML: Eu estou alí para aprender, so porque você ensina você cre que...cada um tem seu método, de qualquer coisa, se ela ensina dança tem p método dela de dança, a afro tem outro método, cda um tem o seu. Aí foi assim, tanta outra coisa, mas com a músicatem que crescer junto, porque eu sozinho não vale....para abrir outros canais, se aproximar de uma coisa que magari era estranha. Fizeram todo isso, não foi um trabalho, uma lavagem mental, foi uma coisa de ter curiosidade, porque foi difícil no começo. Agora dá dificuldade? Digo não, já é outra história, outra geração de pessoas. Não é mais a tua geração, não...sim é tua geração.

PESQUISADORA: Tem muitos daquela época que ainda estão...

ML: Não daquela época alí está todo mundo, os velhos estão com 10, 20, 15, 18 sempre junto, esa parte

AS: está resolvida

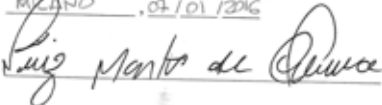
ML: sim, essa é história. Se amanhã vou embora eu vou voltar sempre porque eu tenho meus alunos e eles vão me chamar sempre, são meus alunos diretos, foram filhos, não foram filhos adotados, não tenho nenhum filho adotado, porque eu não aceitava, se vinha de outra academia eu não aceitava. “Cara você já brigou lá, teve algum motivo” “não porque trabalhada, eu mudei de trabalho...” Eu perguntava, “Você já falou com seu mestre?” Entendeu?Toda moçada que eu tenho ela sabe é toda gente como seu filinho igual, cresce...mas todos eles foram criados, não foram criados de outra casa que para se acostumar...ai eu digo, fique na sua casa. Por isso aqueles que eu tenho estão comigo ate hoje, porque são meus filhos mesmos. Se não fosse já tinham me abandonado. Um filho não abandona um pai assim, cara, tem que ter um motivo lógico, alguma coisa...eu sou ignorante mas não sou malvado, é diferente. São ignorante não, é um modo de dizer, eu dou amor para ser amado.

PESQUISADORA: Obrigada

ML: De nada.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, LUIS MARTINS DE OLIVEIRA, autorizo que Cecilia Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

MVIANO .07/01/2016


APÊNDICE G - Entrevista Marco Vigorito

Cremona, Itália 01 agosto de 2015
Duração: 11 minutos e 22 segundos (00:11:22)

PESQUISADORA: Grazie per l'intervista, puoi presentarti velocemente.

MV: Mi chiamo Marco, vengo da Napoli, ho cominciato a fare capoeira tramite un amico d'infanzia. L'avevo vista in televisione, in un servizio al telegiornale, un gruppo di Roma, non l'avevo mai trovata a Napoli, stiamo parlando di un dieci, unici anni fa. Tramite un amico d'infanzia frequentavo questo gruppo di capoeira contemporanea a Napoli, ho cominciato a seguirlo, ho cominciato ad allenarmi. Dopo il primo anno di capoeira contemporanea, in estate sono andato a fare un evento con *mestre* Rosalvo e da li ho conosciuto la capoeira angola. Ho cominciato a frequentare vari incontri in giro per l'Italia facendo capoeira angola, continuando almeno per un altro anno ad allenarmi facendo capoeira contemporanea. Dopo un po' di questioni, un po' di problemi con questo professore che c'era a Napoli, ho deciso di lasciare tutto e di continuare il mio lavoro, la mia ricerca, con la capoeira angola. Ho cominciato ad allenarmi insieme alla mia compagna in una palestra vicino casa e abbiamo continuato a viaggiare.

PESQUISADORA: Quindi mi hai detto, da quanti anni?

MV: Fissi, saranno almeno una decina di anni.

PESQUISADORA: Come mai hai deciso di continuare?

MV: Ho deciso di continuare perché ho trovato nella capoeira angola, in molti interpreti di cui lo stesso *mestre* Moraes, un'ottima ragione per inserire quello che poi è il lavoro che si fa negli allenamenti e nelle rode, anche nella vita di tutti i giorni. Non so come dire, l'atteggiamento da seguire durante un gioco di capoeira o nella batteria musicale, ho trovato molte affinità con quello che poi è il...non so come dire...il *sentido*

PESQUISADORA: il senso...

MV: sì il senso nel vivere quotidiano di tutti i giorni, magari nel rapporto con il lavoro, con gli amici, o comunque con la società. Poi Napoli non è una città tranquilla diciamo, è una città molto stressante e caotica, ci stanno molte dinamiche, come mi dicono i brasiliani, simili a Salvador o al Brasile in generale. Allora questo atteggiamento che ti insegnano ad avere nella *roda* o comunque nel gioco mi aiuta e mi ha aiutato a ...

PESQUISADORA: Come mai sei venuto a questo evento?

MV: Sei, sette anni fa, non mi ricordo esattamente, ho chiesto a quello che era l'insegnante del gruppo di Cremona l'affiliazione al loro gruppo, nonostante io fosse a Napoli e loro a Cremona, e da lì ho cominciato a seguire il loro lavoro, come *Capoeira Angola Mãe*. Nel tempo ho continuato a frequentarli e adesso ho appoggiato e aiutato i ragazzi a organizzare questo *stage*, con uno dei *mestri* che io considero fondamentale nella storia, comunque nella capoeira angola in generale, attualmente.

PESQUISADORA: Come mai lo consideri fondamentale, cosa significa?

MV: A parte che, secondo me è stesso la storia che ci indica il *mestre* come uno dei fondatori della nuova ondata di capoeira angola, dagli anni ottanta in poi. E poi comunque, per quel poco che l'ho potuto conoscere attraverso video, io l'avevo incontrato solo un'altra volta in Italia, da quel poco che ho potuto conoscere e vedere ha una considerazione e una concezione di quello che è il vivere la capoeira angola che secondo me è la giusta attitudine per continuare a fare questo *trabalho* questo lavoro che comunque comporta sacrifici, viaggi, ore di sonno perse, soldi, però mi piace perché mi dà una direzione anche nella vita di tutti i giorni.

PESQUISADORA: Parlando di musica e capoeira cosa ti viene in mente rispetto alle esperienze musicali che avevi avuto prima, ti ricorda qualcosa di Italia?

MV: Quello che mi ricorda, essendo io meridionale quindi vicino alle culture tradizionali, mi ricorda molte delle cose tradizionali musicali tipo la tamburriata, o come c'è magari in Salento la pizzica, queste situazioni di cerchi, di persone che si ritrovano tutte quante insieme a fare la stessa cosa, anche se si tratta di musica popolare, quindi abbastanza semplice, non strutturata chissà in che modo, però è una cosa che fa parte dell'essere di un popolo, della tradizione culturale di tutti. Perché poi il cerchio, così come nella capoeira si ritrova nella tamburriata, si ritrova nella pizzica, si ritrova addirittura nella break dance, il ballo di questi qua che fanno hip-hop.

PESQUISADORA: Credi che la musica della capoeira ti stia insegnando qualcosa?

MV: A parte il fatto di darti la possibilità di suonare strumenti di cantare, di esprimere sentimenti e emozioni. Fa parte del percorso, perché, come dicevamo stamattina, creare una certa energia con la musica, il canto, con la partecipazione di tutte le persone che stanno nel cerchio, comunque fa parte del percorso che si fa con la capoeira.

PESQUISADORA: Ti sembra un obiettivo che la musica raggiunge sempre?

VM: No, io sono molto direi fondamentalista su alcune cose che ho imparato nel corso degli anni facendo capoeira e in alcune situazioni viene a mancare un po' questa cosa dell'energia, dell' *trance*, come diceva il *mestre*. Senza di questo elemento che viene fuori con la musica e con il canto non ci può essere il tutt'uno della *roda* della capoeira.

PESQUISADORA: Parlando dei *corridos* e *ladainhas* pensi di imparare qualcosa

MV: Paragonando a qualcosa che è vicino alla mia cultura, i canti nelle tamburriate, ci sta qualcosa di modi di dire, di frasi che dicono una cosa però poi intendono un altro

significato, e magari ti aiutano a capire alcune situazioni che se riesci a seguire il senso di quello che è il vero significato del *corrido* che può essere...*quebra gerebra quebrar tudo hoje amanhã nada quebra* se uno cerca di interpretare il significato che c'è alle spalle e che non sta solo nella traduzione letterale della cosa, ti può aiutare a porti in un altro modo, che è poi il discorso che facevo all'inizio, della vita di tutti i giorni, che magari rompere tutto oggi, letteralmente e poi domani non hai più niente da rompere, il senso sta in quello cercare di capire che se uno...non so come dire...

PESQUISADORA: Un'ultima curiosità, ti eri interessato della cultura brasiliana e parlavi portoghese o la capoeira è stata un mezzo per arrivare?

MV: È stata un mezzo per arrivare come appassionato di calcio, seguivo il calcio, in particolare quello brasiliano, perché all'epoca...quando ero giovane, ero abbastanza forte, poi ciò mio padre che è un grosso fan de Pelé, quindi diciamo ho sempre avuto questa cosa...però non conoscevo la cultura...conoscevo un po' il samba...però

PESQUISADORA: E riguardo la storia?

MV: no...

PESQUISADORA: Invece....

MV: Invece una volta intrapreso questo discorso ho iniziato a parlare già tra virgolette...ma comunque a cercare di capire un poco di quello che è poi la storia di queste persone che ci hanno portato...

PESQUISADORA: Sei stato in Brasile?

MV: No, non ancora

PESQUISADORA: Ti ringrazio tanto.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, Meco Vigeiro, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

Meco Vigeiro

Meco Vigeiro @ MORNAIL.IT

APÊNDICE H - Entrevista Marco Liberatore

Milão, Itália, 15 janeiro de 2016
Duração: 20 minutos e 29 segundos (00:20:29)

PESQUISADORA: Prima vorrei sapere se mi autorizzi a riprendere questa intervista per la mia ricerca di dottorato.

ML: Certo.

PESQUISADORA: Poi ti chiederei di spiegarmi brevemente qual è la tua relazione con la capoeira, da quanto la fai, che cosa rappresenta...

ML: Ho iniziato capoeira negli anni dell'università, ormai quasi 20 anni fa. Il conto preciso l'ho perso dopo i quindici anni di capoeira. Ho iniziato, banalmente, perché c'erano dei miei amici che avevano iniziato a fare questa cosa che nessuno conosceva, e nel giro di pochissimo tempo s'erano appassionati moltissimo e continuavano a parlarmi di questa cosa misteriosa e quindi mi sono avvicinato incuriosito, già io facevo delle arti marziali, perché mi interessava il discorso sull'autodifesa e quindi mi sono avvicinato da quel lato lì. Mi interessava il discorso della lotta, mi interessava l'eredità africana, mi interessava che fosse, così, diciamo tra virgolette una arte marziale praticata dagli schiavi. C'era questo aspetto un po' immaginativo che faceva presa su di me all'epoca. Mi sono avvicinato tramite loro e poi ho iniziato anch'io.

PESQUISADORA: Cosa hai studiato all'università?

ML: Filosofia

PESQUISADORA: Ai tempi vedevi alcuna relazione rispetto ai tuoi studi?

ML: A dire il vero, quando io ho iniziato ho iniziato anche in chiave, come dire, curativa nei confronti di un eccesso di studio, nel senso che, studiando filosofia mi rendevo conto che mi avrebbe fatto molto bene invece fare qualcosa a livello fisico che mi permettesse stare sul piano della realtà e della concretezza. E quindi capoeira essendo una cosa che impegna tutto il corpo, dove metti le mani per terra, dove suoni, dove canti, etc.. mi permetteva di bilanciare una parte di me, con un'altra parte di me. Per non fare in modo di schizzare via studiando Aristotele e Tommaso d'Aquino insomma.

PESQUISADORA: Dicevi che è da sicuramente più di quindici anni, che la fai. Che cosa ha mantenuto l'interesse acceso per tutti questi anni?

ML: L'interesse è cambiato negli anni. All'inizio era appunto un discorso legato all'autodifesa con questa cosa che a livello d'immaginario faceva molto presa appunto l'eredità africana, gli schiavi, la lotta di liberazione, etc...Questo era un motivo iniziale per cui io mi sono avvicinato. Poi in realtà la cosa che mi ha fatto restare più a lungo era una cosa molto legata al movimento e ai movimenti fisici all'interno della capoeira. Mi piaceva e mi sono ritrovato in una dimensione ideale, un po' danza e un po' lotta. Questo durante i primi anni. Poi è intervenuta tutta la dimensione più ludica che mi è servita e mi ha tenuto agganciato altri anni ancora a questa pratica. E infine diciamo che per quale motivo continua o a farla anche adesso, è che ormai è una cosa che in qualche o interiorizzato. Da una parte, è una parte della mia vita e quindi è una cosa alla quale non ho alcuna intenzione di rinunciare, dall'altra, è un esercizio continuo di conoscenza di me e di conoscenza dell'altro, questo è il motivo.

PESQUISADORA: Quando hai conosciuto la musica della capoeira ti ricordava qualcosa che avevi già ascoltato o è stato un impatto con qualcosa di diverso?

ML: Erano gli anni 90. Qui da noi a Milano negli anni 90 c'era una forte attenzione nei confronti della musica etnica, quella che viene chiamata musica etnica, che non vuol dire niente però insomma, e in generale la musica reggae, il mondo delle percussioni africane, quindi c'era una curiosità e andando in giro e frequentando ambienti vari si veniva in contatto con musicalità differenti che non erano la musica pop, la musica punk, non erano il rap, non erano la musica classica, ma erano altre tradizioni. Quindi quell'aspetto lì è stato molto forte, perché a giva anche come un distinguo chiaro tra una pratica fisica, la capoeira, e tutte le altre pratiche fisiche che uno poteva fare in palestra, le arti marziali cinesi, giapponesi...questo l'elemento della musica. Ovviamente all'inizio la presenza della musica, per quanto piacevole, divertente e interessante rimaneva un po', come se fosse una parte di fianco alla pratica della capoeira, perché per me, che mi ero avvicinato per la questione della lotta, dicevo, ah che bello c'è anche la musica, ma era come se fosse una cosa di fianco, parallela. Poi invece praticando ho capito che le due cose erano la stessa cosa, quindi da lì è cambiato anche il mio atteggiamento nei confronti della musica della capoeira.

PESQUISADORA: Che cosa intendi quando dici la stessa cosa? Cioè questa domanda ha a che vedere con il ruolo che la musica svolge nella capoeira.

ML: Beh, è la stessa cosa nel senso che, quando uno fa capoeira non fa un'arte marziale, fa una disciplina che comprende varie cose, che comprende anche una pratica musicale. Questa pratica musicale è fortemente connessa con la parte fisica dei movimenti, non solo perché si fa capoeira a ritmo di musica, ma perché la musica è parte dell'esperienza del capoeirista, sia quando suona, ovviamente, sia quando gioca. Con questo intendo dire che quando tu ti muovi ti muovi in base a un ritmo, anche quando cammini per strada ti muovi in base a un ritmo, che è un ritmo tuo, può essere più lento, più veloce, se hai fretta corri, se no passeggi, e ti stai sempre muovendo in base a un ritmo, ma non lo sai, però lo fai. Nella capoeira questa cosa è esplicita per cui ha una ritmica più lenta, corrisponderà un gioco più lento fatto in un certo modo, a una ritmica più veloce anche il gioco cambierà di conseguenza. Quindi anche per questo dico che le due cose sono fortemente intrecciate, da un punto di vista proprio della musicalità. Poi c'è un altro discorso, per quello che riguarda i testi, i corridos e le ladaigne, che dicono e raccontano tanto di quello che sta succedendo, non solo in generale nel mondo della capoeira, quando ci sono le canzoni che si rifanno a personaggi del mondo della capoeira o personaggi della cultura afrobrasiliani, ma proprio cosa sta succedendo lì, nel gioco, nella roda e spesso la cosa che poi uno nota è che il gioco che si sta svolgendo chiama un determinato corrido e un corrido chiama un determinato gioco. C'è sempre un rapporto di scambio tra quindi la parte musicale e la parte fisica, ed è un rapporto di scambio continuo. E questa è una cosa molto particolare, non è affatto scontata.

PESQUISADORA: Questo tipo di relazione ti ricorda qualche nostra pratica nostrana o invece è una relazione con la musica che la capoeira ti ha portato.

ML: Ma io so che esistono pratiche nostrane, ma non sono pratiche che fanno parte della mia esperienza diretta. Cioè, ovviamente, anzi la cosa paradossale è che attraverso l'esperienza diretta della capoeira poi mi sono incuriosito e sono andato a cercare se c'erano cose più o meno simili, analoghe, vagamente alla lontana in Italia, e quindi in realtà è stato un movimento di questo genere insomma. Quindi no c'è la danza dei coltelli, la danza delle spade, piuttosto che la tarante, tutta una serie di cose che fanno

parte di forme rituali antichissime, che poi hanno subito trasformazioni nel corso dei secoli, che adesso ovviamente sono quasi scomparse, tipiche del nostro meridione e che hanno a che fare con musica, corpi che si muovono e rituali di liberazione.

PESQUISADORA: Quindi tu consideri la capoeira un rituale di liberazione? Perché me l'hai associata, chiedo.

ML: Te l'ho associata perché mi hai chiesto se mi ricordava qualcosa...

PESQUISADORA: Si esatto, per quello dico, se l'associ a questi rituali è anche perché...

ML: Perché questi rituali sono qualcosa che resta molto isolato nel panorama musicale italiano, non sono riducibili a dei generi musicali e si rifanno a delle tradizioni più antiche quindi per questo lo associo.

PESQUISADORA: Mi hai parlato dei *corridos* dei testi. Una domanda è sulla lingua portoghese. Se conoscevi prima la lingua portoghese o no. L'hai mai studiato o la capoeira è stata...

ML: No non l'ho mai studiato...

PESQUISADORA: Perché so che lo parli, per questo non ti ho chiesto se lo parli ho no.

ML: Sì lo parlo, non lo parlo in maniera perfetta, proprio perché non l'ho mai studiato in maniera approfondita la lingua. Mi riservo di farlo prima o poi. Per quello che so, per quello che ho imparato, quello che so mi permette di comunicare con altri capoeiristi in giro per il mondo. La cosa bella è proprio questa, che il portoghese per un capoeirista diventa poi una lingua franca con cui comunicare con tedeschi, francesi, giapponesi, statunitensi, si parla tutti in una specie di brasiliano *basic* che però ti permette di avere una serie di scambi con persone che vengono dall'altra parte del mondo. Non la conoscevo, l'ho imparata così attraverso le canzoni, con il rapporto col mio maestro e con altri brasiliani che ho conosciuto via via negli anni.

PESQUISADORA: Oltre alla lingua, dicevi che i *corridos* fanno riferimento a personaggi brasiliani, anche rispetto a quella che può essere la storia del Brasile, la musica è stato un tramite anche per conoscere da questo punto di vista o non necessariamente.

ML: Sì certo, la grossa differenza è stata pre-diffusione di massa d'internet e post diffusione di massa d'internet. Io ho iniziato prima. Iniziando prima era molto difficile venire in contatto con dei testi che ti spiegassero delle cose. Penso a personaggi, non so ... *Maria Doze Homens*, chi è? Oppure altri personaggi di cui si raccontano in queste canzoni, che ovviamente non sono personaggi di cui si parla nei libri di storia, per cui se vado su un'enciclopedia, alla voce Brasile, storia, trovo altre cose, non trovo queste storie qua. Finché si tratta di sapere qualcosa della storia del Brasile, allora lì era facile, cercavo l'indicazione nelle biblioteche per dire. Però quando mi interessava invece sapere qualcosa in più di qualche maestro di cui avevo sentito parlare, nel '97-'98, non era così facile capire chi erano questi, che cosa avevano fatto. Poi diciamo così, quando nell'anno 2000 è nato l'internet di massa e quindi, internet si è diffuso e hanno cominciato a comparire e ad essere state fatte un tot di pagine, magari anche solo in html su capoeiristi famosi, su personaggi storici della cultura baiana, magari, musicisti, cose, robe, allora lì è diventato più facile scoprire e approfondire. Quindi sicuramente sì, capoeira e le canzoni, i *corridos*, sono servite come viatico per...Secondo me anche

quando non sei curioso, poi lo diventi, perché a furia di sentir parlare di certe cose qualche domanda te la fai se ti appassiona quello che stai facendo e quindi è un processo abbastanza spontaneo.

PESQUISADORA: Ti faccio l'ultima domanda, pensi di voler dire qualcosa legata alla tua vita, alla capoeira angola e alla musicalità che magari non ho fatto una domanda che ti ha permesso di esprimere qualche tuo pensiero e se no ti ringrazio.

ML: Credo che la cosa, diciamo così, il mio modo...ad oggi, di avvicinarmi alla capoeira, di continuare a farla, me la vivo come un esercizio continuo dove mi metto in gioco. Questa è un po' una chiave che mi permette di continuare a farla, che mi permette di avere un piacere di continuare a farla.

PESQUISADORA: Va bene grazie.

ML: Grazie a te.

APÊNDICE I - Entrevista Marco Riccobelli

Cremona, Itália, 8 de maio de 2016

Duração: 08 minutos e 36 segundos (00:08:36)

PESQUISADORA: Ti chiedo se mi autorizzi a utilizzare questa intervista per la mia ricerca di dottorato?

MR: Certo

PESQUISADORA: Ti chiederei di presentarti velocemente, dicendomi il tuo nome.

MR: Sono Marco Riccobelli, del 77, mi presento?

PESQUISADORA: Sì

MR: Di professione sono architetto e ho iniziato la capoeira nel 2002, in un gruppo di capoeira *regional*, meglio contemporanea, che si chiama *Soluna*. Dopo poco tempo, mia sorella che già faceva capoeira a Bologna, mi ha convinto ad andare a un workshop di capoeira angola, con *mestre* Deraldo, io sono rimasto affascinato da questa forma, da questo stile di capoeira e l'ho sempre poi cercata. Però non c'era capoeira angola a Roma, quindi ho continuato a fare capoeira *regional* per sette anni e mezzo, fino a che mi sono convinto che quello che volevo era altro e abbiamo iniziato con altri capoeiristi a provare ad allenarci capoeira angola, con la difficoltà che non c'era un maestro, una persona che potesse insegnare, questo nel 2004. Quindi ci siamo un po' allenati con altri capoeiristi, io Viviana, Roberto Tibetti (?), avendo come referenza Marquinho dell'Angola Center di Venezia, dopo un po' di tempo però questo gruppetto di è sciolto, per motivi personali. Nel 2005 è arrivato a Roma Rogério del Gruppo *São Bento Pequeno*, ho iniziato ad allenarmi con lui e ho continuato per vari anni. Sempre parlando di capoeira poi ho vissuto due anni a Parigi, tra il 2006 e il 2008 e quindi per forza di cose ho dovuto lasciare gli allenamenti col gruppo *São Bento Pequeno* e a Parigi mi sono allenato con *trenel* Franck, che a quel tempo era di un gruppo legato alla Fica e a *mestre* Cobrinha e mi sono allenato due anni con lui e poi sono tornato a Roma. Tre anni fa sono uscito dal gruppo *São Bento Pequeno* e ho continuato ad allenarmi sempre con altri capoeiristi da soli cercando di continuare ad allenarci.

PESQUISADORA: Dicevi che la capoeira angola ti ha emozionato fin da subito, ti ricordi cosa, hai tempi, ti ha emozionato?

MR: Mi piaceva il fatto che i movimenti fossero..., che si giocasse con un dialogo molto più forte rispetto alla capoeira che ero abituato a fare e in cui ogni movimento aveva una conseguenza dell'altro, tutti i movimenti erano incasciati, erano legati, e poi mi piaceva molto la musica. Io suonavo il basso e la chitarra da ragazzino e per me la musica della capoeira è stata sempre molto importante. Mi piacevano molto...la musica tradizionale di capoeira mi piaceva molto, anche prima di andare a uno stage di capoeira angola. Quindi sentire suonare con una batteria completa, perché poi Deraldo, che dava questo *workshop* è un cantante molto valido. È una cosa che mi ha emozionato particolarmente e vedevo che quest'aspetto era molto curato nella capoeira angola e mi piaceva. Quindi, tanto per i movimenti diciamo per il dialogo molto forte che per la musica che era molto ben fatta che dava molto sentimento, mi ha interessato, era una cosa che m'interessava la capoeira in generale.

PESQUISADORA: Ma è stata un'esperienza musicale che potevi assimilare a qualche altro contesto, magari musicale italiano, o è stato uno scoprire...?

MR: è stato uno scoprire, perché comunque gli strumenti sono diversi da quelli cui siamo abituati noi in occidente, la chitarra elettrica, la chitarra classica, la batteria, c'è una ricchezza di percussioni più sviluppata e... non penso... magari se uno si interessa al samba ...forse potevi avere una esperienza simile, altrimenti non vedo...non so magari se uno fa percussioni africane...è stato un modo per me che ...

PESQUISADORA: La risposta è quindi no ... ti sembrava qualcosa di diverso...?

MR: Sì beh, una cosa diversa io non mi sarei avvicinato a un tipo di musica tradizionale di un altro posto altrimenti, difficilmente.

PESQUISADORA: Dicevi che hai iniziato nel 2002, quindi sono 14 anni che fai capoeira. Cos'è che ti ha spinto ad andare avanti, raramente portiamo avanti qualcosa per tanto tempo, perché la capoeira si?

MR: Penso che sia legato a un benessere che ti dà allenarti nella capoeira, praticare la capoeira, per me per esempio suonare, è una cosa importante poi quando ho iniziato a studiare a Roma ho smesso di suonare, è difficile vedersi con una persona per suonare con un gruppo in una città in cui non c'è una sala prove, per esempio. Però, per me andare il pomeriggio a suonare con una persona, era una cosa che mi aiutava a stare bene, era una cosa che ero abituato e che mi dava felicità. In un certo senso questo nella capoeira lo ritrovo, perché prendere uno strumento e suonare insieme con gli altri ha quel momento in cui è anche liberatorio, dopo una giornata di lavoro arrivo e ... piuttosto che andare a casa e fare delle cose che magari ti mettono altro stress, mi fermo e faccio musica, la stessa cosa con i movimenti. Io faccio un lavoro d'ufficio e quindi uno non si muove tanto, poi nella capoeira è bello perché usi il corpo in una maniera completamente diversa da quello che potresti fare normalmente, banalmente, a testa in giù. Io penso che ci sia un giovamento nel corpo, nell'umore, nell'utilizzare il corpo, nel trovarti in una situazione diversa che in un certo senso ti dà piacere ti spinge a fare capoeira.

PESQUISADORA: Ok, ti ringrazio per il tuo tempo e per l'intervista.

MR: Ok.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, MARCO RICCOBELLI, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA . 8/5/2016

Marco Riccobelli

APÊNDICE J - Entrevista Fabio Zaretti

Cremona, Itália 8 de maio de 2016

Duração: 09 minutos e 28 segundos (00:09:28)

PESQUISADORA: Autorizzi l'intervista per la mia ricerca di dottorato?

FZ: Ok, autorizzo.

PESQUISADORA: Potresti presentarti velocemente, dicendo il tuo nome, e spiegando che relazione hai oggi con la capoeira.

FZ: Ok, solo audio?

PESQUISADORA: Si

FZ: Mi chiamo Fabrizio Zaretti, ho 38 anni e sono di Cremona. La mia relazione attuale con la capoeira è quella di una storia che è iniziata circa 15 anni fa casualmente, vedendo capoeira per strada, capoeira *regional*, capoeira contemporanea. Ho visto questa cosa che al tempo non sapevo identificare da nessuna parte, però mi è piaciuta e ho iniziato a farla. Dopo di che sono stato ad eventi di capoeira angola con *mestre* João Grande in Italia, *mestre* Sapo, *mestre* Rogerio con un sacco di "*mestri*" che al tempo erano da me sconosciuti. E' stato il primo incontro con la capoeira angolae, da li, è stata un po'...una ricerca verso questo genere di cosa che ancora non sapevo identificare ma che mi piaceva. Finché ho iniziato a radunare, qua a Cremona, persone interessate a cercare di condividere questo interesse e, successivamente, partecipando a corsi, *stages*, di capoeira angola ho iniziato ad appassionarmi a questa e a vedere che c'era una grandissima profondità interiore rispetto a solo quella fisica del gioco che io avevo visto nella *regional* e che mi sembrava molto una questione sportiva, e da li abbiamo iniziato a fare allenamento che a Cremona con Lagartixa del Gruppo *Angola Mãe*. Fino a tre anni fa il nostro percorso è stato questo con Lagartixa, dopo di che adesso stiamo continuando, ci siamo separati dal Gruppo *Angola Mãe*, abbiamo iniziato da soli e da un

anno a questa parte conoscendo *mestre* Moraes sta dando un appoggio per continuare questa lotta direi, perché effettivamente è così e quindi stiamo continuando ad andare avanti in questo modo.

PESQUISADORA: Mi dicevi che fai capoeira da 15 anni, sapresti identificare cosa ti ha portato a persistere per questi anni? Non so se ci sia qualcos'altro nella tua vita che fai per...

FZ: No...io ho provato in questi 15 anni a fare altre cose, non a trovare altri interessi da sostituire ma da affiancare, ma purtroppo sono poi stati tutti annullati dalla capoeira perché è una ricerca così ampia, profonda e impegnativa e da un certo punto di vista totalizzante per cui alla fine qualsiasi altra attività che richiede tanto impegno è impossibile da affiancare e avendo sempre la coscienza di quanto davanti ho ancora da imparare scoprire e vedere, è sempre uno spostare un po' più avanti no il punto dove ci si dice, sono arrivato a un punto soddisfacente e quindi è sempre una ricerca. E anche nei momenti di crisi, perché ci sono stati in questi anni momenti di crisi, alla fine ha sempre vinto la voglia di andare avanti, anche grazie agli altri compagni del gruppo che, pur essendo piccolo, è molto unito e a sempre portato avanti questa cosa che è non solo personale ma è veramente vissuta in modo comunitario, essendo pochi se molla uno, cade tutto il resto e quindi nei momenti di difficoltà si va avanti insieme per andare avanti insieme.

PESQUISADORA: Come vivi l'esperienza musicale della capoeira.

FZ: Devo dire che, facendo un passo indietro ma che comprende, per me la capoeira è stata innanzitutto una grande sfida, la capoeira angola, è una grande sfida con me stesso perché io venendo dalla capoeira *regional*, quando arrivavo in una roda di angola mi sentivo assolutamente inopportuno, incapacità di capire cosa stava succedendo, incapacità di leggere cosa stava succedendo. Quindi le prime volte entrare a giocare è stato un grosso ostacolo emotivo, avevo veramente parecchia tensione prima di giocare. Lo stesso è stato anche inizialmente con la musica, perché non essendo un madrelingua portoghese, il portoghese l'ho imparato tramite la capoeira quindi non ho una base solida che mi permette di avere una certa sicurezza, arrivare alla musica in roda o comunque in una situazione importante sento ancora dentro di me questa sfida con me stesso che le mie paure. Però dall'altro lato, anche qua c'è una spinta che è l'energia che mi dà il piacere che mi dà, io non suono nessun altro strumento quindi per me suonare *berimbau*, *atabaque*, *pandeiro* e stare all'interno di un'orchestra di una batteria, è quindi un'emozione molto forte, coinvolge parecchia emotività come cosa. Inoltre, appunto, apprendendo un pochino di più la lingua, poi dopo iniziano le domande sui significati dei "*corridi*", sulla storia dei "*corridi*" che vengono cantati, quindi anche lì si apre, come dicevo prima, un settore di indagine, di ricerca, di coscienza che c'è un sacco di cosa da sapere e quindi, come dicevo prima, non si riesce ad affiancare ad altre attività altrettanto impegnative.

PESQUISADORA: Sei mai stato in Brasile?

FZ: Sono stato in Brasile, ormai quasi 10 anni fa, dopo un po' di anni che facevo capoeira, sono stato a Salvador, in accademia da *mestre* Moraes poi ho girato altre varie accademie. Vorrei tornare mi piacerebbe tornare non solo a Salvador ma tornare a visitare il Brasile proprio per trovare il legame con l'origine di questa cosa, con la culla di questa attività.

PESQUISADORA: Come mai *mestre* Moraes?

FZ: Innanzi tutto perché quando è venuto qui l'anno scorso, quando è stato qua la prima volta, è stato un compiersi un cerchio che è iniziato 15 anni fa, un ideale cerchio, 15 anni fa, con i suoi CD. Perché chiaramente, come penso tantissimo hanno iniziato a fare allenamento con i CD di *mestre* Moraes, ascoltando la batteria di *mestre* Moraes corrido, modo di cantare, quindi è stato un tornare alla base di ciò che comunque avevo cercato in giro. *Mestre* Moraes perché rappresenta una...è una figura estremamente importante ha una conoscenza e una capacità di passare un aspetto della capoeira che probabilmente, attualmente vedo in lui come molto competente in questa cosa. Come qua anche all'allenamento ha detto, non è tanto passare un movimento, passare una serie di combinazioni di movimenti ma è passare qualcosa che va al di là della capoeira fisica. Questa è una cosa che, anche l'anno scorso quando è stato qua, o quando l'avevo conosciuto in Brasile, mi rimaneva. Non mi passa magari il movimento, perché in un *workshop* più di tanto, è inutile spiegare mille movimenti, ma mi passa una grossa fetta della percezione di quello che oltre la capoeira, e quindi ha questa sua capacità di svelare dei legami tra la capoeira, la musica, il gioco, le canzoni, la cultura brasiliana che m'interessa, mi interessa molto riuscire ad approfondire, proprio a livello globale.

PESQUISADORA: Va bene ti ringrazio.

FZ: Grazie a te.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, FABRIZIO ZACEMI, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação de sua pesquisa, quando se fizer necessário.

Cremona, 8/5/2016

[Assinatura]

APÊNDICE K - Entrevista Alice Bercheux e Emanuela Tamburri

Cremona, Itália 2 de agosto de 2015

Duração: 8 minutos (00:08:00)

PESQUISADORA: Potreste presentarvi brevemente.

AB: Mi chiamo Alice, ho iniziato la capoeira penso 8 anni fa, non mi ricordo più esattamente, in Italia, perché facevo l'Erasmus, ho cominciato a Perugia con un gruppo

di capoeira regional. E dopo quando mi sono trasferita in Francia ho continuato a fare capoeira angola. Quello che mi è piaciuto da subito era la musica. Io ho cominciato proprio perché la mia coinquilina faceva capoeira e io non conoscevo nessuno e quindi io ci andavo per conoscere gente inizialmente e però quando sono venuta che c'era un batezado, sono stata presa dalla musica, anche se non conoscevo niente, non capivo niente, la musica mi ha subito emozionata tantissimo. E da lì mi sono

PESQUISADORA: Perché ti ricordava qualcosa...

AB: No perché in realtà mi piaceva l'energia, l'energia della musica. Poi ho cambiato stile perché ho visto che capoeira angola era più intimo. Cioè c'era meno gente nel gruppo di capoeira angola e mi sentivo più a mio agio ho legato di più con le persone e poi soprattutto, in un anno di regional non mi hanno fatto toccare uno strumento, o pochissimo, invece in capoeira angola subito quando sono arrivata mi hanno messo il berimbau in mano e mi hanno fatto cantare, quindi è stato la cosa che mi è piaciuta.

PESQUISADORA: E invece tu?

ET: Allora, io son Emanuela e ho visto la capoeira per la prima volta in Brasile durante un viaggio. Poi quando son tornata in Italia o incontrato il gruppo dove sto anche adesso, che è il gruppo FICA.

PESQUISADORA: Da quanti anni?

ET: Sono cinque anni, forse un po' di più... ho perso un po' il conto... La cosa che mi ha più colpito è stata *in primis* la questione della musica. Io ho avuto un rapporto traumatico con la musica. Mi ricordo che passavo queste giornate col solfeggio e odiavo totalmente, quindi c'era stato proprio un ripudio. Invece ho visto che si poteva fare musica in un modo diverso e quindi mi è piaciuto. Un modo anche un po' più elementare, più intuitivo, quindi questa cosa mi ha colpito molto. Il secondo motivo per cui sono rimasta, magari entravi in uno stato d'animo negativo e in un attimo cambiava tutto. Quindi in questi anni c'è stato proprio un lavoro d'introspezione..cioè difficile lavorare che ne so sulla rabbia, sul controllo delle emozioni, sul nervosismo e per me è stato un posto dove ho potuto fare questa cosa. Cioè quanto meno vederla.

PESQUISADORA: Ci sono dei contesti italiani che ti ricordano questo modo di fare musica ho é stato qualcosa che hai scoperto con la capoeira?

ET: Mmmm...boh... forse la tamburriata forse un po' credo...

PESQUISADORA: Tu di che città sei?

ET: Io sono Murisana quindi mi ricordo le persone anziane che avevano una trasmissione molto più orale della musica e quindi si diventava anche un codice di comunicazione tra di loro e non semplicemente un'esecuzione.

PESQUISADORA: Rivolto a tutte e due, la capoeira vi ha aperto qualche canale per conoscere la storia e la cultura del Brasile?

AB: Sì chiaramente perché quando cominci, soprattutto capoeira angola, ti costringe a pensare in tutte queste questioni, cioè alla storia del Brasile ma poi chiaramente, allora lo puoi vedere come un oggetto di sapere come un'altro della storia del Brasile però poi c'è un'altro stadio dove cerchi di.., almeno io..., cerco di capire cosa potesse essere nella mente dello schiavo che giocava capoeira, perché lo faceva, cosa ci trovava, e cercare di metterlo al mio livello perché se no rimane una cosa molto distante, secondo me.

PESQUISADORA: In che senso la capoeira ti porta a conoscere ...

AB: Perché se tu vuoi cantare e devi imparare il portoghese, devi sapere cosa canti che riferimenti sono fatti, se vuoi sapere che cosa stai facendo devi sapere da dove viene, come è nata quindi per forza se vuoi continuare ti porta a interessarti a tantissime questioni.

ET: A me è piaciuta tanto la forma da aneddoto con cui la storia o le questioni socio-politiche vengono discusse e tramandate, è una cosa che sostanzialmente, il veicolo non è il libro scritto, che magari può essere il veicolo di chi sta al potere. Questa forma di passaggio di generazione in generazione delle storie, secondo me, è un aspetto importantissimo che magari nella cultura italiana si sta perdendo tanto.

PESQUISADORA: Ultima domanda, vorrei sapere come mai siete venute a questo evento.

AB: Chiaramente, perché noi siamo della Fica, il nostro mestre è stato fatto mestre e a fatto una grande parte della sua vita di capoeira con mestre Moraes, poi comunque si sa dell'importanza che ha nella capoeira, non l'avevamo mai incontrato e l'avevamo a due ore di macchina, come facevamo a non venire, era importante.

PESQUISADORA: Vuoi aggiungere qualcosa?


ET: No

PESQUISADORA: Vi ringrazio tanto.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, ALICE BERCHEUX, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA . 3/8 / 15

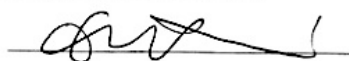


alicebercheux@gmail.com

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, TAMMARA EMANUELA, autorizo que Cecilia Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA, 31/08/2015



EMTAM83@YAHOO.IT

APÊNDICE L - Entrevista Fabrizio Pierno

Cremona, Itália, 02 de agosto de 2015

Duração: 12 minutos e 47 segundos (00:12:47)

PESQUISADORA: Potresti presentarti brevemente?

FP: Sono di Bari, ho conosciuto la capoeira nel 2002 in Puglia. Probabilmente in Italia nel 2002 ancora non c'era, non esisteva la capoeira angola. In vacanza in Salento, mi capitò di vedere una roda di capoeira, non ricordo neanche chi fosse il mestre dell'occasione, e rimasi particolarmente colpito. Tornato a casa dopo le vacanze, socopri con un gruppo di amici, in un parco che frequentavamo nella nostra città, vidi una locandina di corsi di capoeira. Quindi, decidiamo di iscriverci, probabilmente in otto-dieci persone tutte insieme, all'epoca era una cosa diciamo nuova e quindi decidiamo di iscriverci e di iniziare questa attività. Ovviamente dall'ora ad oggi ci sono stati tantissimi cambiamenti, però diciamo, questo è stato il mio primo approccio con la capoeira.

PESQUISADORA: Cambiamenti in che senso?

FP: Del mio pensiero capoeiristico, e quindi di quello che poi in realtà ho cercato nella capoeira. Noi abbiamo avuto questo primo periodo in cui ci siamo allenati con questo gruppo...con questo ragazzo, per altro un caro amico di Matera. In realtà, nel sud Italia, a parte Napoli, perchè a Napoli c'era già capoeira, non parlo di capoeira angola, ma di capoeira in generale. Nel sud Italia è arrivata a Matera per prima e poi questi due, tre ragazzi di Matera, che già conoscevano diverse arti marziali, incontrarono un maestro e cominciarono a praticare capoeira prima a Matera e poi la portarono a Bari, quindi questa è stata l'evoluzione italiana, del sud Italia della capoeira, isole a parte, non so, ma probabilmente in Sicilia ancora non c'era neanche in Sardegna. Quindi è arrivata a Bari, abbiamo praticato la capoeira, all'inizio abbiamo praticato un tipo di capoeira che era molto mista, era una capoeira che probabilmente, per attecchire nel nostro territorio, in

Italia, aveva ancora purtroppo bisogno di cercare di spettacolarizzarsi per certi versi e quindi era una capoeira mista. Facevamo diversi movimenti, adottavamo ancora le corde, poi lo stesso nostro maestro eliminò le corde e questa confusione ci portò un po' di perplessità. All'epoca... all'epoca...non ti parlo di tanti anni fa, ma tu saprai forse nel 2002-2003...io ad esempio il Facebook l'ho avuto solo forse nel 2008-2009, dopo che sono tornato dall'Erasmus mi feci Facebook, quindi anche era più difficile cercare informazioni del 2002-2003-2004. Quindi era ancora bello perché dovevi trovarti nell'occasione, quindi un po' più magica questa cosa. Già avevamo cominciato a capire cosa fosse la differenza tra la capoeira angola, in un evento, probabilmente nel 2005, incontrammo un mestre, mestre Rogerio, non di Angola Dobra, l'altro mestre Rogerio che è poi venuto a vivere in Italia, di Olinda, del Gruppo São Bento Pequeno. Insomma vedemmo finalmente, io...parlo di me... parlo al plurale perché eravamo un gruppo di conoscitori curiosi, vidi un angoleiro e insomma, folgorato, capì che tutto quello che avevo visto fino a quel momento...una parte delle cose che facevamo già erano legate alla tradizione, comunque alla capoeira angola, però...che non era quello che cercavamo, quindi questo, anche questa mistura, non apparteneva alla capoeira, ma apparteneva a qualcuno che praticava quel tipo di capoeira. Quindi da quell'anno ci furono un po' di dubbi, perplessità, rimanemmo un po' nel limbo, nel classico periodo in cui sapevamo quello che volevamo ma non sapevamo come procurarcelo, in qualche modo...Quindi rimase questa situazione un po' così, finché due ragazzi, che sono ancora parte del gruppo, andarono in Brasile, per un "viaggio lavoro", avevano il compito innanzitutto di informarsi e poi di trovare qualcuno che fosse interessato a venire in Italia. Immaginati la facilità, perché magari ci sono persone brasiliane che non aspettavano altro che essere invitate, però la difficoltà di trovare qualcuno che fosse una persona matura, che fosse una persona che praticasse la capoeira angola. Quindi dopo diversi piccoli viaggi, questo non sono io personalmente, ma è quello che è successo ai due amici. Dopo diversi viaggi, diversi tentativi, diversi contatti incontrarono Flavio, che è un alunno di mestre Jogo de Dentro, che ha praticato per diversi anni capoeira con il mestre a Campinas e a São Paulo, lo ha seguito a Salvador, quando ha vissuto a Salvador tre quattro anni. Lui era fortunatamente già sposato con una donna italiana e quindi aveva anche la facilità di entrata in Italia, saprai benissimo la difficoltà e quindi fu quasi una cosa...sai quando quelle cose ti capitano perché le cerchi con il cuore. Quindi ci è capitata questa fortuna e Flavio ha deciso di venire a Bari nel 2007, quindi dal 2007 facciamo parte del gruppo di mestre Jogo de Dentro, Gruppo Semente Jogo de Angola. Dal 2007 ad oggi seguiamo la linea di mestre João Pequeno e pratichiamo capoeira angola. Questo è il mio persorso.

PESQUISADORA: Cosa ti ha portato a fare capoeira per così tanto tempo?

FP: Io prima di cominciare a fare capoeira giocavo a calcio, che è una mia grande passione, quando posso ancora lo faccio, però pensavo di non poter mai incontrare una attività che mi potesse coinvolgere per un lungo periodo di tempo, pensavo inizio a fare un'anno, 6 mesi, come capita spesso di cambiare. Poi ho conosciuto la capoeira...la sua completezza, l'ha detto il mestre...il fatto che coinvolga la mente il corpo e l'anima. Probabilmente, anche altre diverse discipline fanno...io però...queste veramente completezza è questa profondità nel fatto di sapere la storia, del passato, di cosa c'è dietro, come si è evoluta, anche un po' il mistero di come si sia evoluta, il fatto che molte cose non siano ancora chiare, i molti cambiamenti che sono avvenuti nel secolo. Quindi quello che penso veramente è che sia una cosa che può essere per la vita perché coinvolge l'anima. Questo coinvolgimento che anche la musica stessa ha una parte molto forte in questa direzione, penso che sia questo che mi ha fatto veramente

innamorare della capoeira questa completezza, questa profondità e questo coinvolgimento che ho notato negli anni essere un coinvolgimento, per fortuna dico, perché la vita è anche fatta di queste cose, non solo di allegria e di felicità, ma che la capoeira ti *cobra* pure nei momenti di...ti porta in alto e ti porta in basso, sono dei momenti di, diciamo segue la tua vita, segue e ti aiuta, come se fosse veramente un'angelo custode che ti segue e che ti aiuta a superare dei momenti ma che anche la stessa può provocare delle sensazioni di ... secondo me è diverso di praticare una cosa, allenarsi e andare a casa e ricomincia la tua vita.

PESQUISADORA: Vorrei sapere se i *corridos* e *ladainhas* ti hanno aiutato a imparare qualcosa e se parlavi già portoghese.

FP: Io non parlavo una parola di portoghese, mi ha aiutato tantissimo, peraltro la fortuna di avere una lingua vicino. Anche quella è stata una questione di maturità, magari all'inizio uno non approfondiva, ripeteva quello che sentiva, lo italianizzava, vabbà sarà questo, poi mi sono reso conto di quanto leggendo le parole cambia il senso ed è anche più semplice impararle perchè molte parole sono simili all'italiano. E quindi ho sviluppato un po' il portoghese, lo capisco, provo ad esprimermi.

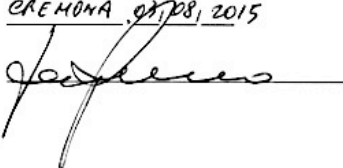
PESQUISADORA: Come mai sei venuto a questo evento?

FP: Sono venuto a questo evento perché non avevo mai fatto un evento con il mestre. Avevo visto il mestre in un paio di volte a Salvador ma non avevo mai avuto l'occasione di poter passare con lui tre giorni di convivere con lui, ascoltare, essenzialmente sono venuto perchè volevo ascoltare, quello che la sua esperienza di 57 anni di capoeira...solo il fatto che abbia 57 anni di capoeira mi vengono i brividi, quindi davvero onorato. Lui è stato 10 anni fa in Italia, io 10 anni fa ignoravo ancora le cose, probabilmente ero piccolino non sarei andato comunque però...diciamo un'occasione unica, spero non l'unica, anzi sembra che lui voglia tornare a Cremona.

PESQUISADORA: Ti ringrazio.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, FABRIZIO PIERNO, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA, 02/08/2015


FABRIZIUPIERNO@GMAIL.COM

APÊNDICE M - Entrevista Marco Marigliano

Cremona, Itália, 03 de agosto de 2015
Duração: 17 minutos e 05 segundos (00:17:05)

PESQUISADORA: Potresti presentarti brevemente?

MM: Ciao buona sera sono Marco Marigliano, ho iniziato a fare capoeira nel 2002, perché l'avevo visto dai media e mi affascinava la possibilità di imparare a controllare il mio corpo a 360°, quindi scoprire cose nuove. Chiaramente iniziammo con nessuna nozione, cioè avevo vaghe nozioni di quale fosse l'origine. Man mano che migliorava la mia conoscenza ho capito che c'era tanto dietro, tanto oltre gli aspetti puramente fisici, sono, di fatto, entrato un mondo nuovo, diverso e affascinante, dove l'aspetto del movimento era forse solo l'aspetto più appariscente, c'erano delle componenti culturali, musicali, appunto antropologiche, componenti linguistiche, io ho dovuto imparare il portoghese. E quindi, per me, essendo diciamo, dipendente dalla creatività, per me, in qualche modo è stata la sintesi di tutte queste cose, di tutte queste discipline, la possibilità di farle in un'unica disciplina, quindi movimento fisico, controllo del corpo, propriocezione, musica, confronto con gli altri, quindi lo scambio, fisico ma anche poi culturale e umano. Quindi questo è successo diciamo partendo da 12 anni fa. Poi ho cambiato diverse città e diversi gruppi e adesso da qualche anno mi alleno quando posso con chi posso, perché non ho un gruppo stabile, però sempre per il piacere che mi da.

PESQUISADORA: Come mai hai deciso di venire a questo evento?

MM: Chiaramente mestre Moraes è un riferimento e lo ha dimostrato anche nella palestra, nella discussione che c'è stata ieri.

PESQUISADORA: Cosa intendi per un riferimento?

MM: Riferimento perché è noto che il riscatto della capoeira angola, gran parte è merito suo. Era una disciplina abbandonata al suo destino, dopo la morte di mestre Pastinha, dopo le vicissitudini che avevano visto praticamente la miseria mestre João Pequeno e mestre João Grande, quello che si sa è che è stato lui, partendo da un movimento culturale da Rio de Janeiro, dall'università, ha restituito la giusta proporzione culturale in Brasile a questa arte meravigliosa. Ieri l'ha dimostrato, dicevo, perché parlando con lui della musicalità e dopo della globalizzazione della capoeira, si capisce la profondità di ragionamento, di sentimento e la preparazione. Forse corrisponde a un modo più occidentale di vedere la capoeira. Cioè, capoeira de angola, soprattutto, credo nell'occidente, non è tantissimo tempo, ma son comunque 13 anni che la pratico, ho l'impressione di che chi è attratto dalla capoeira angola siano persone attratte dalla multiculturalità, dagli aspetti antropologici più profondi di quest'arte, non è solo il movimento. E questo corrisponde esattamente a quello che abbiamo visto ieri in quel discorso, quindi, il fatto di che sia un processo che è iniziato come fenomeno culturale africano trasportato in Brasile dagli africani qui schiavizzati e che negli ultimi 20 anni è tornato in Europa è anche un po' la rivincita di questi aspetti culturali, forse anche la forza che l'Europa può dare, può restituire al Brasile in termini di riscatto culturale in questa arte che invece a volte in Brasile sembra sottovalutata.

PESQUISADORA: Prima di conoscere capoeira avevi interesse nella cultura brasiliana?

MM: C'è sempre un legame che è profondo e se vuoi anche inconscio. Il legame può essere quello che mio nonno è nato in Brasile e poi ho sempre avuto nei miei viaggi un

feeling particolare con persone brasiliane, una maggior facilità di comunicazione e questo mi ha portato a incuriosirmi per la cultura e a rimanere totalmente affascinato dall'arte poi è stata l'arte stessa, al di là della brasilianità, credo sia veramente un patrimonio.

PESQUISADORA: Mi hai parlato di aspetti storici, è stata la capoeira a stimolarti questo interesse storico sul Brasile? Per quella che è la mia esperienza, noi italiani sappiamo ben poco sul Brasile, in generale.

MM: Sì questo è vero e quello che si sa è sempre molto folclorico quindi, e tuttora quello che mi colpisce, l'italiano medio, pensa a un Brasile che forse in Brasile non esiste, cioè nel senso, il Brasile del carnevale, il Brasile dell'allegria, del divertimento, chiaramente poi si scopre che il Brasile è molto più complesso. Quello che mi ha attratto e che forse, si fa parte del fascino brasiliano, quello che mi ha attratto è stata l'arte in sé, la capacità espressiva, ma mi ha portato a dover conoscere di più. Avevo idea dell'origine diciamo africana e del fatto che siano stati gli schiavi a usarla come strumento di sopravvivenza, chiaramente negli anni ho approfondito. Conoscendo un po' la storia dell'Africa, credo ci sia un debito molto forte da parte dell'Occidente, dell'Europa verso l'Africa e quindi anche del Brasile. Quello che è successo con la globalizzazione della schiavitù ha creato dei danni ormai insormontabili, quindi un modo per tentare di prendere coscienza di questo, che è anche causa dei fenomeni attuali, l'immigrazione è qualcosa che abbiamo causato noi. C'è una frase che mi ha colpito quando c'è stata la rivolta delle *banlieu* a Paris, nelle *banlieu* si leggeva *vous êtes venus là-bas, maintenant nous sommes ici*, siete venuti laggiù, ora noi siamo qui. Il fatto che ci sia questa ferita, tuttora è aperta.

PESQUISADORA: La musica della capoeira ti è sembrata qualcosa di differente da ciò che conoscevi, oppure ti assomigliava a qualche cos'altro.

MM: Ci sono alcune similitudini, io sono pugliese, ieri abbiamo anche sentito un concerto di pizziche. In realtà ci sono dei fenomeni di *trance* nella cultura pugliese salentina che sono molto simili. C'è anche qualcosa di simile, un gioco che si fa fingendo di avere un coltello in mano, un gioco antico salentino, la danza delle spade, che assomiglia tantissimo alla capoeira. Ci sono questi grandi tamburelli, alla fine, quell'origine lì viene dalla Magna Grecia, viene dai riti legati a Bacco o a quello che c'era prima di lui in Grecia, però è anche africana, ci sono delle stranissime e particolarissime similitudini in diverse parti del mondo come per esempio gli *orixas* il fatto che ci siano delle famiglie di divinità, questo è vero per gli *orixá* ma era vero per la Grecia, come è vero per la...stranamente per alcune popolazioni Scandinave, gli dei del Valhall. Questo crea un legame, delle similitudini in parti diverse, probabilmente create da delle esigenze simili. Quindi, per rispondere alla tua domanda, chiaramente non avevo sentito veramente nulla di simile, per cui per me l'importanza che ha la musicalità nella capoeira credo che sia totale. Non è possibile giocare capoeira se la musicalità non è adeguata, l'energia parte dalla musica, è veramente il cuore. Come ballare senza musica, non si può ballare senza musica, o con una brutta musica, una musica che non ti tocca dentro. Questo scambio parte dalla musica, va al corpo, va al cuore e ritorna alla musica e si crea proprio l'accensione dell'energia è lì, e tutto torna lì e viene restituito e amplificato. Io la vivo così, non ha senso pensare la capoeira senza gli aspetti musicali, se non come una festa, dove la musica sia veramente la base.

PESQUISADORA: Corridos e ladainhas ti hanno insegnato qualcosa?

MM: Poi nella vita la capoeira è una palestra mentale incredibile, io mi sono ritrovato tantissime volte in situazioni che non centravano nulla con la capoeira, a pensare: “adesso cosa faccio”, situazioni relazionarli, lavorative, familiari. Ho pensato, cosa farei in una situazione metaforica analoga nella capoeira? Quando giochi con qualcuno che non conosci e ti sembra aggressivo, questo può succedere ovunque. Questo lato oscuro e misterioso della vita, te lo insegna in qualche modo la capoeira, cioè ti dà le strutture che sono incredibilmente utilizzabili in contesti che non centrano nulla apparentemente ma che sono contesti di vita.

PESQUISADORA: C'è qualcuno che ti ha insegnato a sentire questa cosa oppure...

MM: Beh, tutto quello che io so mi è stato insegnato in qualche modo, da scambi, come quello che stiamo avendo noi in questo momento, da riflessioni che si fanno. Il mio unico merito, ma neanche troppo è stata la capacità di introspezione, di essere curioso e quindi chiedere. E di introiettare le risposte però credo che veramente sia qualcosa che si sente, e devo dire che chi poi ama la capoeira è perché forse la sente dentro, una cosa da cui anche volendo non ci si riesce a liberare. Quindi forse questa è la risposta.

PESQUISADORA: Ti ringrazio, sei stato gentilissimo

MM: Grazie.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, MARCO MARIGLIANO, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA, 03/08/2015

marcomarioglio@hotmail.com

APÊNDICE N - Entrevista Mariagrazia Scrivani

Cremona, Itália, 7 de maio de 2016
Duração 7 minutos e 32 segundos (00:07:32)

PESQUISADORA: Ti ringrazio, volevo sapere se mi autorizzi a utilizzare questa intervista per la mia ricerca di dottorato.

MS: Sì

PESQUISADORA: Ti chiedo di presentarti e raccontarmi che relazione hai con la capoeira, da quanto tempo la fai..

MS: Mariagrazia Scrivani. Ho iniziato a fare capoeira nel 2006 quando sono arrivata a Milano, in realtà l'avevo già vista da qualche parte, in qualche altra forma, non era capoeira angola, ma l'avevo già vista. Ho sempre amato lo sport, in generale, ho sempre fatto sport agonistici. In realtà la prima cosa che ho amato della capoeira era la non competitività, o meglio, non c'è nessuno che vince e nessuno che perde. Avendo sempre fatto sport agonistici, da sempre, da quando avevo otto anni, la prima cosa che ho amato della capoeira è stato il gioco, la forma gioco, per me lo scambio di domanda/risposta, tutto quello che...che non è il vincere...il vincere o perdere, che poi rende anche non sportivo lo sport talvolta, perché ho fatto anche sport abbastanza di contatto, quindi lo sport non diventava più sport, quando c'è l'agonismo di mezzo. Quindi la prima cosa che ho amato è quella. Poi sono appassionata di musica, essendo anche musicista, la componente culturale musicale fortissima mi ha fatto innamorare, e proprio per il primo periodo la mia vita era solo capoeira, ovviamente lavoravo. Quindi è stato un assorbimento totale da multi punti di vista. Tutte le mie energie erano canalizzate nella capoeira.

PESQUISADORA: Perché dicevi un'energia forte nella capoeira? Spiega un po' di più.

MS: Perché ti prende e non è soltanto, ecco la ginnastica o la parte fisica, ti coinvolge anche a livello emotivo, ti tira fuori parte di te. Di te in determinati contesti e momenti, devi controllare anche te stesso in certi contesti, perché magari hai la testa piena di tante cose, sei a capoeira in quel momento stai facendo una cosa che tira fuori parte di te, quindi magari un gioco verrà in un certo modo piuttosto che in un altro.

PESQUISADORA: Che rapporto c'è tra movimento e musica?

MS: Musica della capoeira?

PESQUISADORA: Sì

MS: Io li trovo fortemente collegati, a parte che il movimento è, come dire, scandito dalla musica che viene suonata e questo è la prima cosa che viene all'occhio e poi perché i canti che vengono appunto cantati durante la roda sono parte del gioco o richiamano il gioco

PESQUISADORA: In che senso?

MS: I testi, come tu saprai, sono spesso descrittivi di una situazione o chiamano il gioco di un certo modo, di un certo tipo, non mi viene adesso...

PESQUISADORA: Certo, però ognuno interpreta in modo diverso. Quello che mi interessa è capire un po' che interpretazione ognuno ha. E soprattutto capire perché, dal 2006, noi siamo nel 2016, quindi da 10 anni, cos'è che porta la gente, le persone, a continuare imperterrite per tutti questi anni.

MS: è difficile dirlo perché è come un filo, come un cordone ombelicale che uno non vorrebbe mai spezzare. Ci sono stati tantissimi anni in cui l'interesse non è mai calato, ci sono stati dei momenti di abbassamento...come dire...perdi un po' la passione per alcuni momenti però poi torna, poi improvvisamente torna, non puoi farne a meno, è quasi una dipendenza, quasi una droga. Un po' perché è un modo di canalizzare le proprie energie fare capoeira e io mi ci trovo molto a mio agio, non tutti siamo uguali, ma io mi ci trovo molto a mio agio, ci sono persone come me che fanno capoeira da

tanti anni, infatti le rivedo ai workshop, siamo sempre noi dopo tanti anni, con qualche ruga in più, e non molliamo.

PESQUISADORA: Tu sei cantante di un grupo di jazz, blues, hai esperienza quotidiana con altri ambiti musicali. C'è qualcosa nel contesto musicale della capoeira che ti ricorda altri ambiti musicali?

MS: Allora se vogliamo l'origine della capoeira è molto vicino all'origine del blues, è molto vicino, per tantissimi motivi, i canti gospel, i canti ... nasce non proprio dalle favelas ma siamo lì...dalla schiavitù dai neri è molto vicino, le origini sono queste, poi non è che stiamo...io lo sento molto vicino al blues, ma in realtà chiaramente sono ambiti totalmente diversi. Per me sono due cose diverse, che canto in maniera diversa, privi di schemi, perché ovviamente quando si canta in un altro contesto che non è quello di capoeira entrano altre cose. La capoeira è molto più spontanea, meno artefatta se vogliamo, non c'è una cosa capoeira, cioè è molto più spontanea molto più si pancia se vogliamo. Il canto non deve essere perfetto, uno deve cantare e basta. Le vedo come due cose...non potrei cantare capoeira come canto altre musiche. Sono due ambiti proprio diverse...

PESQUISADORA: E come esperienza musicale di grupo, magari non solo il blues, ci sono altri contesti musicali che ti ricordano la capoeira?

MS: Ma, sicuramente, come si dice in ambito musicale, l'inter play, l'ascolto, fa parte anche della capoeira, c'è una batteria ci sono dei musicisti che suonano insieme. Strumenti percussivi, etc...canto..tutti questi strumenti si devono ascoltare, questo è comune.

PESQUISADORA: Mi riferisco a questa relazione di ricerca di se.

MS: Ovviamente cantando tiri fuori tanta energia, ci sono delle persone che cantando riescono a tirare su l'energia, come il mestre, hanno magari una predisposizione più alla parte musicale che fisica, non tutti sono uguali. Da quello che ho notato, mi piace tantissimo [incomprensível] io do quanto posso, ci provo per lo meno.

PESQUISADORA: La capoeira ti ha insegnato qualcosa per il canto?

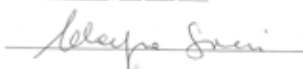
MS: Quello no, devi togliere tutto.

PESQUISADORA: Devi togliere tutto! Va bene ti ringrazio.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, HAYAGARA SEQUEIRA, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

Cecília Tamplenizza, 4/5/16



APÊNDICE O - Intervista Tiziana Brigatti

Cremona, Itália (Skype), 24 de maio de 2016
Duração: 16 minutos e 46 segundos (00:16:46)

PESQUISADORA: Innanzitutto vorrei che mi autorizzassi a farti questa intervista per la mia ricerca dottorato.

TB: Si

PESQUISADORA: Ti chiederei di presentarti, nome cognome velocemente.

TB: Mi chiamo Tiziana Brigatti, abito a Cremona e faccio capoeira da 15 anni qui a Cremona.

PESQUISADORA: Che cosa rappresenta per te la capoeira oggi?

TB: Sono 15 anni che faccio capoeira e continuo e voglio continuare perché per la capoeira mi fa molto bene sia a livello fisico che mentale e spirituale. Trovo che sia un insieme di cose che mi facciano crescere ogni giorno sempre di più. Mi piace molto perché imparo sempre qualcosa di più. Cioè non smetto mai di imparare con la capoeira, per me è come una forma di religione, diciamo, tra virgolette. Quindi è una cosa a cui tengo molto. Credo molto nel valore del gruppo, perché è come se fosse una famiglia, anche da questo punto di vista, per me la capoeira rappresenta anche la famiglia, perché noi siamo un insieme di persone che unite dalla stessa passione, ci frequentiamo, ci scontriamo, litighiamo, giochiamo, come appunto una famiglia e quindi trovo bello anche questo della capoeira, questa comunità di persone che s'integrano bene. Rappresenta per me queste cose qua, famiglia, spiritualità e anche fisicità. Spero di continuare sempre.

PESQUISADORA: Mi dicevi che è da 15 anni che la fai e mi parlavi dell'importanza del gruppo. Quindi è da 15 anni che il gruppo è formato dalle stesse persone?

TB: No in realtà in 15 anni il gruppo...è iniziato con delle persone e adesso ce ne sono delle altre. Solo io e un altro ragazzo ci siamo da 15 anni, poi c'è un'altra ragazza che c'è da 10 anni, e un altro ragazzo che però va e viene per motivi di studio, però sono otto anni che la fa. Poi c'è un'altra ragazza che vabbè è rimasta incinta ha avuto figli, ha smesso un po' però siamo diciamo in cinque, bene o male, rimasti per tanti anni nello stesso gruppo. In questi quindici anni ci sono state persone che sono venute hanno provato e se ne sono andate. Un po' magari perché non è piaciuto o perché era troppo impegnativa. Capoeira angola è molto impegnativa sia a livello fisico, che a livello mentale quindi molte persone sono venute, hanno fatto magari qualche mese, un anno, e poi se ne sono andate. Altre invece per motivi di lavoro si sono trasferite e hanno mollato la capoeira o stanno facendo capoeira in altre città, con altri gruppi.

PESQUISADORA: In che senso impegnativa?

TB: E' impegnativa, a livello fisico perché i movimenti non sono semplici, richiedono grande sforzo fisico, e soprattutto richiedono molta costanza. Uno che vuole fare capoeira deve allenarsi, devi allenarti tutte le settimane, almeno, al minimo due volte a settimana, quindi è questo l'impegno che una persona, dopo che fa capoeira dopo un po' di tempo, capisce che se non si allena costantemente non potrà migliorare, non potrà raggiungere l'obiettivo, insomma, che magari si era prefissato. Questo è impegnativo, due o tre volte a settimana sarebbe meglio. Quindi questo è il primo impegno. Il

secondo impegno è a livello mentale, perché comunque la capoeira non si riduce al semplice movimento, ma c'è che anche la parte musicale. Molti con la parte musicale si terrorizzano quasi perché sono timidi, devono abbattere questa cosa della timidezza e in più comunque c'è tutta la storia della capoeira, che uno col tempo deve sapere. Quindi colpisce le persone molto interessate. Cioè non tutti riescono a entrare in questo meccanismo tra musica, movimento e comunque c'è anche il fattore culturale, che è anche importante e integrante della capoeira angola.

PESQUISADORA: Cosa pensi abbia potuto attrarti di questa arte? Di forma che da 15 anni ti dedichi a questa cultura che non è tipica del tuo paese? È vero che viviamo in una società più che globalizzata e arrivare a conoscerla può essere semplice, ma dedicarci 15 anni della tua vita è un'altra cosa.

TB: Guarda io sono sempre stata sportiva, quindi ho cominciato per la parte fisica, però diciamo che mi interessava anche il fattore della musicalità della capoeira, infatti mi sono appassionata veramente, quando ho capito che potevo anche imparare a suonare e cantare, e che c'era tutto un insieme di cose. Mi appassiona ancora adesso perché, ho scelto di continuare a farla perché vedo che anno dopo anno c'è una crescita. Non rimango sempre allo stesso punto, ma c'è sempre una cosa da imparare e da scoprire, per cui questa cosa qua che mi ha fatto andare avanti per 15 anni e che mi farà andare avanti ancora, perché non ho ancora finito di imparare ovviamente. Quindi questa cosa di imparare sempre di più è una cosa che mi stimola molto ad andare avanti e continuare.

PESQUISADORA: Come descriveresti l'esperienza musicale della capoeira? È un tipo di esperienza nuova, o avevi già suonato altri strumenti? Ci sono pratiche musicali italiane che ti ricordano l'acapoeira o è stato magari qualcosa di totalmente nuovo.

TB: A me sono sempre piaciuti gli strumenti a percussione. Una volta entrata nella capoeira ho conosciuto la batteria di strumenti, il fatto di suonare con altre persone, uno strumento così strano, se vuoi, perché il berimbau non è una cosa...è anche difficile all'inizio da suonare. Diciamo che mi sono completamente immersa, appassionata, a questi strumenti tipici della capoeira, che sono appunto strumenti a percussione, che già prima di conoscere capoeira mi piacevano. Però ecco mi ha appassionato molto, perché suoni con altre persone, devi coordinarti, devi cercare di suonare bene a ritmo a tempo, e poi mi ha appassionato molto anche il canto della capoeira insieme al suono dei berimabu e degli altri strumenti. Ah, poi un'altra cosa bella è imparare a suonare tutti gli strumenti, non si limita solo al berimbau, devi imparare anche il pandeiro il reco-reco..devi imparare a cantare assieme, anche il canto mi ha dato molto. Poi vedendo i risultati mi ha dato autostima, non son come dire...mi sono appassionata talmente tanto che ho passato un periodo a suonare tutti i giorni, perché volevo proprio imparare. Tutti i giorni cantare, leggevo i corridos avevo in libricino, ho imparato il portoghese grazie alla musica della capoeira. In più, un altro valore aggiunto della musicalità è la relazione tra la musica e il movimento, che comunque, quando impari, secondo me, quando impari a suonare a ritmo a far uscire il suono bene, impari anche a giocare meglio capoeira, perché ti senti meglio il ritmo. Mentre vedo che chi ancora non sa suonare bene non entra bene nel gioco della capoeira, dal lato ritmico danzante diciamo della capoeira. Ecco quindi, la mia relazione con la capoeira, la musica è questa.

PESQUISADORA: Quindi è stata un'esperienza musicale nuova?

TB: Nuova. Prima a 18 anni suonavo lo *djambé* africano, può ricordare il ritmo, però no, nuova.

PESQUISADORA: Mi riferisco al contesto della roda, delle relazioni di gruppo, magari energetiche che si creano.

TB: Per me è stato tutto completamente nuovo. Anche se io facevo pallavolo e c'era lo "spirito di squadra", forse qualche collegamento c'è, nel senso che già da piccola facevo pallavolo, quindi il gruppo la quadra, vedendo la capoeira che è uno sport, tra virgolette, che è una pratica di gruppo, probabilmente già mi piaceva la pallavolo, a maggior ragione la capoeira essendo fatta in gruppo mi ha appassionato.

PESQUISADORA: Avete organizzato due eventi invitando *mestre Moraes*, come mai?

TB: Perché, io mestre Moraes l'ho conosciuto a Salvador, ho fatto degli allenamenti con lui, mi è piaciuto tantissimo perché è uno dei, forse l'unico mestre che non si limita ad insegnarti solo i movimenti, movimenti su movimenti, ma ti insegna, ti spiega un po' la storia della capoeira, ti fa pensare alla capoeira, ti mette davanti vari aspetti della capoeira, gli aspetti ritualistici della capoeira, che non tutti i mestre purtroppo fanno. Quindi mestre Moraes l'abbiamo invitato un po' per quello e poi perché è una delle icone della capoeira angola del mondo, abbiamo quindi ritenuto che invitare un mestre del genere, per la capoeira in Italia, anzi on Europa, perché sono venute anche persone no italiane, europee, fosse importante la sua presenza qui e infatti ogni volta sono venute 50-60 persone, perché ci piace che i mestri non insegnino solo capoeira come movimento, essendo molto ampia, insegnino anche altre cose.

PESQUISADORA: TI ringrazio.

TB: A te.

APÊNDICE P - Entrevista Alessandro Moretti

Cremona, Itália 02 de agosto de 2015

Duração: 18 minutos e 02 segundos (00:18:02)

PESQUISADORA: Mi piacerebbe che ti presentassi brevemente

AM: Faccio una premessa, nel 1993, ho conosciuto il berimbau strumento musicale, perchè suonavo in un gruppo multietnico che era nato dall'esigenza di..., ti ricordi la Uno Bianca?, questi personaggi che uccidevano gli immigrati...? Era nato questo gruppo per parlare del tema del razzismo, per parlare della convivenza con le persona che viaggiavano, che venivano da lontano, e dentro questo gruppo c'è stato per un certo periodo un contrabbassista baiano che si chiamava Silvio Cunha e lui un giorno mi ha mostrato il berimbau e non mi ha parlato di capoeira, mi ha parlato solo di berimbau in quanto strumento e quindi io ho incominciato ad interessarmi, ho provato a costruirne alcuni, avevo capito il principio e tentavo di fare le mie sperimentazioni. Ho suonato il berimbau per 2-3 anni dopo ho scoperto capoeira in centro sociale mentre c'era questo gruppo che suonava, noi che suonavamo, il ritmo era ijexá che accompagna il berimbau, e compagno sotto di noi li Zequinha con i suoi alunni che al tempo erano regional, con la cintura proprio di bianco. Così li ho conosciuto Zequinha, però era in un'altra città,

non riuscivo a frequentarlo e mi ha dato una video cassetta que era una turné che aveva fatto João Pequeno in Europa qualche anno prima visitando capoeiristi, no angoleiri, capoeiristi, qualche capoeiristi, rode di mestri nelle piazze e mi aveva...mestre João Pequeno li era veramente...perchè poi era già anziano... Li ho conosciuto Zequinha, poi per un tempo, sapevo di capoeira ma non, provavo a fare qualche cosa anche convincere amici a provare, quella cosa di provare per giocare.

PESQUISADORA: Quindi 1995?

AM: Si 95, 96, 97, 98...99 ho conosciuto Rosalvo che stava arrivando in Italia invitato da Zequinha e che ha deciso di fare l'evento proprio nel centro sociale che io frequentavo e occupavo. Il primo angoleiro che ho visto era contramestre Rosalvo, invitato da Zequinha che era un suo trenel, e l'evento è stato in un centro sociale a Rovigo. In quell'evento sono comparsi anche i primi di Olinda Marquinho, Ameixa, Adriana che oggi sono tutti contramestre etc..sono comparsi in quella roda e per la prima volta ho avuto il piacere di vedere cos'è la capoeira angola di conoscere un angoleiro perché tutto quello che avevo visto prima era una occupazione di regional, ma neanche regional perché non era la regional di Bimba, era quello che la gente chiamava capoeira regional ma era la contemporanea senza regole, un'invenzione sai, e tutti siamo passati per di li. Poi quando abbiamo visto i primi "angoleiri", abbiamo visto che: "Ah! Adesso è chiaro che c'era una grande bugia sotto". Abbiamo capito e abbiamo iniziato a lavorare la capoeira angola nella forma che è la stessa di oggi, i principi sono gli stessi.

PESQUISADORA: E tu oggi sei contramestre?

AM: No, io oggi sono *treinel*. Personalmente non mi ha cambiato la vita, il titolo. Ho visto che ha cambiato la relazione degli altri con me, che sei invitato, che sei considerato di più, si apron le porte di questo mondo, le altre no, rimani marginalizzato dalla società, ma con la capoeira senti che hai qualcosa in mano, che è importante e quindi bisogna farlo in maniera responsabile. Hai a che fare con i bambini, hai a che fare con le mamme dei bambini, devi spiegargli il concetto, in Italia no c'è la capoeira per strada.

PESQUISADORA: Qual'è il tuo lavoro?

AM: Io sono grafico pubblicitario, applicatore di vinili, lavoro con la grafica, faccio insegne vetrine, queste cose qui.

PESQUISADORA: Perché oggi capoeira è anche un lavoro, mi chiedevo se tu...

AM: Ecco, io ho sempre tentato di non mescolarlo, perché sono convinto primo che i soldi che arrivano dalla capoeira, non so perché, ma è come se fossero dannati, in un certo senso, è una maledizione..Non riesci con i soldi di capoeira a comprarti l'auto a comprarti la casa...è come se è una cosa che viene dalla sofferenza, dalla schiavitù, da tanto dolore che non riesci a trasformarlo in una cosa che sia spendibile dentro la babilonia. Questo è quello che io ho interpretato della mia capoeira, perciò io ho sempre mantenuto il mio lavoro per quanto possibile e non ho mai mescolato. Anche perché secondo me si rischia di vendere di trasformare la capoeira in qualcosa che è il tuo lavoro e che sei costretto a tradirla in un certo senso, a vendere la filosofia, a vendere la bellezza, a vendere... s'imbruttisce, si rovina.

PESQUISADORA: Cosa ti ha portato a fare capoeira per tutti questi anni?

AM: Intanto la mia situazione personale, era che io stavo occupando i centri sociali, facevo le manifestazioni, ero finito in una situazione di processi, etc... in cui anche la mia famiglia non mi appoggiava più, isolato e..in una forma violenta, alla fine le

occupazioni gli sgomberi, è una forma violenta di essere, non c'è altro modo, la polizia è violenta, entri in quella spirale..e la capoeira mi ha dato una serie di calma, calma, riconosco poi dopo tempo e lavoro che la capoeira mi ha tolto da lì e rimesso in gioco da un'altra parte. Non so se è lei che sceglie, dicono che sia così, ma io penso che sia una cosa di scambio, tanto più tu credi in lei tanto più lei ti dà perché ovviamente tu sei il tipo che la porta lì, che battaglia, non sei un turista in capoeira, sei uno che soffre, perché la verità è che la capoeira porta tanta allegria lì in quel momento, ma il resto del tempo non è una cosa allegra, vorresti sempre che fosse meglio, vorresti sempre che l'alunno avesse capito, vorresti tu essere migliore, vorresti tante cose e quindi non ce le hai mai e ti provoca una sensazione di tristezza, di sofferenza tra virgolette.

PESQUISADORA: Rispetto alla tua relazione di italiano col Brasile, cosa di ha portato la capoeira?

MA: Allora devo parlare della mia relazione di italiano con l'Italia, prima di parlare del Brasile. Io mi sento emarginato, qui ho vissuto la mia vita da messo in disparte, come ti poni come ti presenti, come vai come parli, la maniera che hai di interagire con gli altri in una società perbenista e così aristotelica diciamo, positivista, dove o è così o sei fuori, le persone finiscono con l'essere marginalizzate messe in disparte, non trovano lavoro, non riescono a fare una famiglia, ad avere una casa, ad avere i loro diritti. Continuano a stare in famiglia con i genitori adulti fino a una certa età. Io penso che capoeira mi abbia mostrato un'altra forma di... un'altra possibilità. Chiaro i miei genitori non capivano questa cosa all'inizio, "Sì ok capoeira è uno sport è un gioco, però cosa fai di lavoro". Hai capito?! "Chi ti dà da vivere quando non ci siamo più noi?" O anche solo per diventare un uomo, per diventare indipendente, infatti, io ho tenuto il lavoro. In capoeira ho sempre creduto molto, sempre sono stato stimolato dalle persone giuste, mi sono cercato le situazioni giuste... infatti lì poi, alla Jangada di Berlino ho conosciuto mestre Cobrinha, con il quale mi sono trovato subito in sintonia, perché la persona dà valore sinceramente alle persone che danno valore alla capoeira, crede in quelli che credono capoeira, che è il nostro discorso e mi ha sempre appoggiato, che anche io non so perché a un certo punto, non avevo coraggio di parlargli, non avevo il coraggio...sai quella cosa di soggezione forte, che sento anche con mestre Moraes in effetti perché io sono cosciente che tutto quello che mestre Cobrinha passa, la mia capoeira è una discendenza della capoeira del GCAP di quell'epoca in cui stavano facendo, lui il mestre con altri il lavoro di resistenza, di protezione, di mantenimento, preservazione di questa arte e il riscatto del popolo afro-brasiliano, la vicenda politica della capoeira, sempre questo mi ha molto coinvolto perché io sono anche io un tipo politico. Non mi piace capoeira in quanto manifestazione culturale folclorica, non la penso così. Penso che capoeira sia la presentazione della società in piccolo e che lì dentro devi riuscire ad avere a che fare con tutti, cavartela con tutti e avere buone relazioni con tutti e costruirti il tuo futuro dentro quella società.

PESQUISADORA: Tu credi che noi italiani stiamo facendo una capoeira a modo nostro o che la capoeira sia un modo di confronto interculturale?

AM: Quando ho iniziato ho pensato che gli italiani semplicemente imitassero quello che vedevano, la capoeira, bella la roda, ma non c'è coscienza di cos'è una roda di capoeira, perché quell'è la storia. All'inizio attrae la gente per la bellezza per la musica, il canto, ognuno è attratto dalla cosa che... e come è un'arte così olistica per tutti c'è la possibilità di nutrire il proprio spirito e corpo, fa bene in generale, è salutare, è una cosa che fa bene.

PESQUISADORA: La musica, l'energia...

AM: Sì..all'inizio non sei cosciente totalmente lo senti come hai sentito tutto il resto poi invece adesso ti devo dire la verità dopo 15 anni penso che gli italiani abbiano un punto di contatto grosso col Brasile in quanto latini. Sai fare una roda di capoeira qui o farla a Stoccolma non è la stessa cosa, o farla in Giappone, non è la stessa cosa . Io penso che c'è un'affinità Io penso che se un brasiliano decide di andare in Europa non pensa di andare in Norvegia, pensa di andare in Italia, pensa di andare in Spagna, pensa di andare in un paese che sia il più affine possibile alla propria cultura. Io penso che la lingua portoghese sia una lingua che si parlava nel mediterraneo e che quindi è legata anche alla nostra cultura, e che vedo che i proverbi son simili e che la presenza di italiani in Brasile, i sobrenomi, tanti tanti italiani. Una cosa che mi infastidisce è che il discorso sui colonizzatori tante volte comprende anche gli italiani, ma gli italiani non hanno partecipato nella forma che i brasiliani pensano, hanno partecipato in una forma differente, durante la prima guerra mondiale, andata malissimo peraltro. Gli italiani non hanno fatto, fortunatamente, quello che hanno fatto i portoghesi, gli spagnoli, gli inglesi, i francesi. Se vogliamo parlare di schiavitù gli italiani l'anno fatta con l'antica Roma, con Venezia, l'anno fatta con...

PESQUISADORA: l'Africa...

AM: Beh no, ma li stiamo parlando dei faraoni

PESQUISADORA: Il colonialismo...Mussolini..

AM: Ah sì, le leggi razziali. Tra l'altro le leggi razziali sono state firmate a Pisa, vicino a dove abito io c'è una stele che ricorda... Pisa non dimentica...vabbé stiamo andando fuori.

PESQUISADORA: In realtà no, perché questo mostra come la capoeira ti porti poi a conoscere e a discutere un sacco di realtà.

AM: Certo perché la capoeira è mistura, viene da radici differenti, non è un gioco originale, è un gioco di popoli..e lei continua a cambiare comunque, quindi è viva. In quanto viva penso che anche gli italiani contribuiscono nella capoeiragem qui della forma influenzata dell'essere italiano, è vero. Solo che capoeira è così forte che secondo me rimane sempre a capoeira. Non succederà che i corrido vengano cantati in italiano, i brasiliani non si devono preoccupare. Noi qua abbiamo fiducia di loro che vengono e portano, anche loro devono avere fiducia di che quello che stanno lasciando qui è in buone mani. Non è sempre così ma...

PESQUISADORA: Secondo te quanto *ladainhas* e *corridos* sono un modo per conoscere la realtà brasiliana?

AM: Fondamentale. Ad esempio il nostro gruppo fa musica sempre, sempre il *treino* è di tre ore, sempre un'ora di musica, anche a volte di più perché si sfora, sai spiegando, e due ore di movimento. Non si può entrare nell'*axé* della cosa senza chiamarlo, senza portarlo lì. È difficile iniziare un'aula di capoeira con stretching o...capito come? Lo stretching di capoeira è capoeira stessa fatta devagar allungando, *aquecendo o corpo*. Penso che la *ladainha* sia il passo base. L'inizio dell'imparare il portoghese inizia per la musica, che sia samba, che sia *ladainha*, che sia qualche musica brasiliana. Inizia un punto che è cominciare a leggere, cominciare a vedere che quello che pronunciano quando è scritto lo riconosci meglio, è più facile per gli italiani leggerlo e dopo che hai capito come è scritto quando lo pronuncii lo capisci. Così piano piano, a partire dalla *ladainha*, arrivi a sapere il modo di dire, sai che esistono i *sotaque* di classe, sai che

puoi parlare col tipo di strada in un modo, col professore in un altro, col poliziotto in un altro, cominci a riconoscere il sotaque carioca da quello baiano, piano piano...ovviamente se ti interessi, se sei coinvolto da capoeira ti dimentichi di essere italiano. La cosa fondamentale per me è dimenticare secondo me, la dimenticanza di se fa parte del rituale. Il rituale ti manda in trance quando tu dimentichi chi sei, da dove vieni, i tuoi dati anagrafici, etc.. e lasci andare che il tuo corpo e la tua anima siano parte della cosa. Con capoeira succede questo anche qui. Non tutti i brasiliani lo credo, però se vengono qui si rendono conto che la roda potrebbe andare avanti anche dieci ore e che il rituale si sta copiando. Chiaro può sempre migliorare, chiaro, ci sono molte cose da sistemare, ma la gente si sta già comportando in una forma educata con fondamento di capoeira.

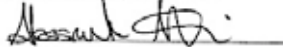
PESQUISADORA: Ti ringrazio.

AM: Grazie anche a te.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, ALESSANDRO MORETA, autorizo que Cecília Tampleniza, docente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

CREMONA 02/08/2015



medusa_dugola@libero.it

APÊNDICE Q - Entrevista Francesca Scarcioffolo

Cremona, Itália 02 de agosto de 1 2015

Duração: 05 minutos e 35 segundos (00:05:35)

PESQUISADORA: Puoi presentarti brevemente?

FS: Francesca Scarcioffolo, sono di Padova e pratico capoeira da 15 anni, ho iniziato nel 2000 quando l'ho vista per la prima volta per caso, in strada, da un ragazzo brasiliano che faceva capoeira in strada e mi sono innamorata subito, è stato l'unico vero innamoramento della mia vita.

PESQUISADORA: Che cosa ti ha fatto innamorare?

FS: La musica, il movimento, mi muove dentro qualcosa che niente nella mia vita mi ha mai mosso tanto. Ho avuto la fortuna di poterlo approfondire nel tempo, quindi ho iniziato un po' superficialmente però con calma, con il tempo ho avuto la possibilità di andare più a fondo, di conoscere di più. Il primo gruppo in cui sono entrata è quello in cui sono ancora, con, a volte, delle difficoltà, però è il gruppo in cui resto e spero di restare per sempre, che è il gruppo di mestre Sapo di Olinda. Ho comunque avuto la

fortuna di allenarmi con varie realtà diverse, di conoscere tanti mestri sia antichi, sia più giovani, ogni volta è un approfondimento. È stato un percorso non sempre facile, nel senso che un po' la famiglia, diventi mamma, poi il lavoro... a volte ho dato delle rallentate, a volte, mi sono impegnata di più però è comunque sempre un apprendimento in continuo.

PESQUISADORA: Cosa pensi di star imparando dalla capoeira?

FS: A gestire la mia emotività prima di tutto, a conoscere meglio me stessa, a sapermi relazionare con gli altri e a tirare fuori le unghie quando è necessario, ad essere più sveglia nella vita su alcune cose. A fare una cosa che mi fa stare bene, sento che se la faccio fatta bene aiuta anche questa cosa, a portare avanti la tradizione, nel fare in modo che la tradizione venga anche in Italia, quindi anche in maniera corretta e pulita. Quindi con il mio impegno sento che nella capoeira lei da qualcosa a me, però nel mio piccolo anch'io posso dare qualcosa alla capoeira.

PESQUISADORA: Rispetto alla cultura del Brasile?

FS: Questo per me è arrivato dopo, nel senso che inizialmente la capoeira era una pratica a 360°, poi se uno vuole approfondire la parte musicale, la parte delle canzoni, delle parole, è direttamente collegato al fatto che devi conoscere di più la storia del Brasile ma anche la società brasiliana in alcune cose. Ho avuto la possibilità di stare in Brasile per anche lunghi periodi della mia vita, in varie zone, perché poi il Brasile è molto diverso in base alla zona. E anche questo mi ha permesso di sentirmi più a mio agio all'interno della capoeira, di capire di più quale era il mio ruolo, come venivo vista dai brasiliani che sono comunque una europea che entra e si interessa di una cosa che comunque è una cultura loro popolare forte e per me era una cosa totalmente sconosciuta, nella mia storia di vita in Italia non c'è niente che si possa collegare alla capoeira.

PESQUISADORA: Dopo che hai iniziato capoeira ti sei interessata per qualche cultura popolare italiana?

FS: Io sempre quando vado al sud Italia, al nord purtroppo non c'è molto questa cosa, ma ci sono delle situazioni al sud di alcune musiche e danze che ricordano una *roda*, che ricordano...si usano dei tamburi molto grandi, si usa il fatto di ballare in coppia. Ci sono delle cose che mi ricordano la capoeira. È più però una parte emotiva quella che sento, sono più delle altre cose, non so...di altri tempi che mi si risvegliano. Sia quando sento queste cose al sud, quando le vivo, che quando sento la capoeira, è come se io entrassi in una dimensione che nella vita che io ho oggi, io non riesco a vivere, non ho contatto. Però quando pratico capoeira, o ad esempio al sud, con la pizzica o la tarante, io sento più o meno le stesse cose, mi piace proprio.

PESQUISADORA: Come mai sei venuta a questo evento?

FS: Ho conosciuto mestre Moraes per la prima volta a Trieste, tantissimi anni fa. Ho visitato la sua accademia, non ho partecipato, lui non c'era mi sa che lui era in viaggio, quando sono stata a Salvador. Non ho partecipato più di tanto, perché ero ancora in una fase esplorativa, di osservazione. Ho frequentato un gruppo che aveva e a ancora lui come riferimento, a Tiba do Sul e quindi comunque stando con loro ho sviluppato un forte senso di rispetto nei confronti degli insegnamenti di Moraes. E comunque poi il mio mestre insegna delle cose che vengono da lui, riscontro delle cose molto simili, anche delle rigidità simili, delle idee simili e ritengo che per chi vuole essere dentro la capoeira sia importante conoscere e ascoltare anche solo una parola e poter partecipare a lui e al suo gruppo.

PESQUISADORA: Ti ringrazio
FS: Grazie.

TERMO DE CESSÃO DA ENTREVISTA

Eu, FRANCA SARGIHOLO, autorizo que Cecília Tamplenizza, discente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos (IHAC/UFBA), utilize a entrevista por mim concedida, parcial ou integralmente, para fins acadêmicos, comprometendo-se a realizar uma transcrição que preserve o conteúdo audiovisual de modo a não comprometer ou descontextualizar as declarações feitas oralmente. Do mesmo modo, poderá utilizar minha imagem apenas para a divulgação da sua pesquisa, quando se fizer necessário.

_____, 02/08/15

FRANCA SARGIHOLO
FRANFRMAIL@YAHOO.IT