



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CAXIXI:

**UM ESTUDO DO INSTRUMENTO AFRO-BRASILEIRO
EM PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES
NA REGIÃO DE SALVADOR-BA:**

PRISCILA MARIA GALLO

Salvador

2012



PRISCILA MARIA GALLO

CAXIXI:

UM ESTUDO DO INSTRUMENTO AFRO-BRASILEIRO

EM PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES

NA REGIÃO DE SALVADOR-BA:

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música
da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial para a conclusão do Mestrado

Orientador: Prof. Luís César Magalhães

Salvador

2012

G172

Gallo, Priscila Maria

Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA

Priscila Maria Gallo, 2012

162 fl

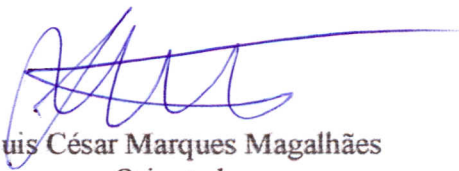
Orientador: Prof. Luís César Magalhães

Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia
Escola de Música, 2012

1. Instrumentos musicais de origem africana; 2. Capoeira;
3. Música Popular

CDD:781.630981

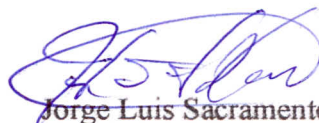
A Dissertação de Priscila Maria Gallo foi aprovada



Luis César Marques Magalhães
Orientador



Rosângela Costa Araújo



Jorge Luis Sacramento de Almeida

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me incentivaram a estudar música desde criança, à minha professora Marlucci, a outros professores de música, ao meu irmão músico, aos meus amigos músicos, que me instigaram a aprender tocar instrumentos, ao meu companheiro, músico, aos mestres de tradição oral, que tive o prazer de conhecer pessoalmente e compartilhar suas práticas musicais, aos meus orientadores e colaboradores desta dissertação, a Mestre João Pequeno, a Mestre Lua de Bobó, a Bira Reis, aos interessados na história do caxixi, a todos os capoeiristas e amantes de instrumentos e da musicalidade africana....

RESUMO

O foco desta dissertação é um exemplar da percussão afro-brasileira, popularmente conhecido como “caxixi”. Trata-se de um chocalho de cesto originário da região africana do Congo-Angola, na qual era utilizado em funções rituais e cerimoniais, e que adquiriu outros usos e funções no Brasil, ligados a práticas musicais populares. A parceria do caxixi com o berimbau na capoeira é uma das expressões mais significativas que envolvem este instrumento, seguida pela sua utilização em práticas da música popular brasileira. Constata-se que nas sociedades africanas originárias berimbau e caxixi não eram parceiros, o que implica que esta união ocorreu pela primeira vez no Brasil, certamente na capoeira. Foi feita uma espécie de historiografia da capoeira: origens, perseguição, sistematização, expansão, papel dos mestres e políticas públicas, com base em fontes documentais e “livros vivos”. A escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação marginalizada e proibida pelo Código Penal até meados do século XX, impede esclarecimento do contexto exato em que ocorreu a união entre caxixi e berimbau no Brasil. O trabalho procura respostas em depoimentos de mestres-capoeira consultados, porém não é possível esclarecer a questão, uma vez quando tais mestres chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau. O coordenador da Oficina de Investigação Musical de Salvador, pesquisador de instrumentos musicais, Bira Reis, também foi ouvido e segundo ele, o caxixi encontrou uma funcionalidade na capoeira. O trabalho procura analisar a necessidade de políticas públicas adequadas para atender as demandas de mestres, professores e aprendizes da capoeira, arte brasileira tombada como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Ao reunir análises dos contextos com foco em aspectos da musicalidade do *caxixi*, pretende-se enriquecer o conhecimento e reflexão sobre a música brasileira em geral bem como sugerir a utilização deste instrumento em atividades de educação musical.

ABSTRACT

The focus of this dissertation is the copy of the african-Brazilian percussion, popularly known as "caxixi." This is a rattle basket originating in the African region of the Congo-Angola, which was used in ritual and ceremonial functions, and other uses and functions acquired in Brazil linked to popular musical practices. Caxixi's partnership with the berimbau in capoeira is one of the most significant expressions involving this instrument, followed by its use in practice of Brazilian popular music. It appears that in African societies originating berimbau and caxixi were not partners, implying that this union was the first time in Brazil, certainly in poultry was made a sort of history of capoeira: origins, persecution, systematic, expanding role of teachers and public policy, based on documentary sources and "living books". The scarcity of historical records about capoeira, manifestation marginalized and prohibited by the Penal Code until the mid-twentieth century, prevents clarification of the exact context in which it occurred and the union between caxixi berimbau in Brazil. The paper seeks answers on the testimony of capoeira masters consulted, but it is not possible to clarify the issue, since when these masters came to roost, the caxixi was already present as a partner of the berimbau. The coordinator of the Oficina de Investigação Musical de Salvador, researcher of musical instruments Bira Reis, was also heard and he said the caxixi a feature found in poultry. The paper analyzes the need for adequate public policies to meet the demands of teachers, teachers and students of capoeira, Brazilian art tumbled as intangible cultural heritage of Brazil. By bringing together analyzes of contexts with a focus on aspects of musicality caxixi is intended to enrich the knowledge and reflection on the Brazilian music in general as well as suggest the use of this instrument in music education activities.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS.....	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
SUMÁRIO.....	vii
1.INTRODUÇÃO.....	1
1.1 Justificativa.....	4
1.2 Objetivos.....	7
1.2.1 Geral.....	7
1.2.2 Específicos.....	8
1.3 Metodologia.....	8
1.3.1 Procedimentos e instrumentos de coleta de dados :.....	10
Etnografia e Estudo de caso	
1.3.2 Universo da Pesquisa	15
1.3.3 Amostra	15
1.3.3.1 Grupos de capoeira.....	15
1.3.3.1.1 Centro Esportivo de Capoeira Angola.....	16
1.3.3.1.2 Grupo de Capoeira Angola Menino de Areambepe.....	18
1.3.3.2 Oficina de Investigação Musical.....	19
2. REFERENCIAL TEÓRICO	21
2.1 Conceitos de Cultura.....	21
2.1.1 Cultura Popular.....	23
2.1.1.1 Sincretismo e Hibridismo.....	24
2.1.1.2 Tradição e Oralidade.....	27
2.2 Estudos de Cultura Popular	28
2.2.1 Folclore.....	28
2.2.2 Etnomusicologia.....	32
2.3 Caxixi.....	36
2.3.1 Capoeira.....	38
2.3.1.1 Mestres de Tradição Oral.....	39
2.4 O Popular na Música Brasileira.....	41
3. CAXIXI: DA ÁFRICA À BAHIA	43
3.1 Caxixi e Organologia	43
3.2 Caxixi na África.....	46
3.4 Caxixi na Bahia	49

4. CAXIXI e CAPOEIRA.....	55
4.1 Formação da Capoeira	55
4.2 A Parceria entre Caxixi e Berimbau	59
4.3 Capoeira: das Perseguições ao Tombamento	67
4.4 Mestres: Livros Vivos.....	72
4.4.1 Mestre João Pequeno de Pastinha	84
4.4.2 Mestre Lua de Bobó	93
4.5 Políticas Públicas para a Capoeira.....	98
5. OFICINA DE INVESTIGAÇÃO MUSICAL, UM ESTUDO DE CASO	105
5.1 Caxixi: do Ritual ao Popular	110
5.2 Rítmicas com Caxixis.....	122
5.2.1 Transcrições Adequadas	124
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
6.1 Conclusões	131
6.2 Possibilidades do caxixi.....	136
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
APÊNDICE.....	144
I TRANSCRIÇÕES.....	144
i.i Time lines.....	146
i.ii Notação Ocidental	145
II ENTREVISTAS.....	147
II.i Entrevistas não estruturadas: relação dos mestres-capoeira consultados	147
II.ii REIS, BIRA. Oficina de Investigação Musical,	149
II.iii SILVA , SALOMÃO JOVINO . Historiador e pesquisador	152
II.iv ASSAD, BADI. Musicista/ parceria entre violão e caxixi.....	154
III DIÁRIOS.....	157
III.i MESTRE JOÃO PEQUENO.....	157
III.i.i 14/04/2011	157
III. i. ii João pequeno em Outras Rodas(18/06/2011)	159
III. ii Mestre Lua de Bobó	161

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação da área da etnomusicologia tem como objeto de estudo o instrumento da percussão afro-brasileira, conhecido como **Caxixi**. Este instrumento foi estudado em seus contextos, tendo sempre o cuidado de analisar suas conexões com conceitos e reflexões de perspectiva etnomusicológica. Trata-se de um instrumento idiofônico¹, um chocalho de cesto que de acordo com Mukuna (1979) é originário da cultura *bantu*, termo que remete a um conjunto de etnias pertencente à região africana do Congo-Angola, no qual era utilizado em funções rituais e cerimoniais.

O trabalho analisou transformações ocorridas nos usos e funções (MERRIAM, 1964) deste instrumento, através das análises dos contextos em que aparece. Retirado de sua região originária durante o regime escravocrata e transplantado para o Brasil, adquire outros usos e funções, ligados menos a práticas religiosas e mais a práticas populares. A investigação contemplou a) contextos que envolvem as origens africanas e baianas deste instrumento, b) a capoeira, prática popular em que o caxixi está presente, sobre a qual este trabalho destaca o processo de transmissão dos mestres, assim como dimensões históricas, sociais e políticas da arte da capoeira e c) como o caxixi está inserido em formas diversas de estilos musicais populares, como samba, reggae, jazz, através do recorte de um contexto específico: Oficina de Investigação Musical, Salvador, Bahia, coordenada por Bira Reis.

As práticas populares são terrenos férteis para investigação por etnomusicólogos, os elementos musicais e extra-musicais que as compõem, seus participantes, seus mestres, os processos de transmissão, não apenas pelo caráter exótico de sua musicalidade, mas devido à

¹ Idiofônico: de acordo com a classificação organológica proposta por Hornbostel e Sachs (1914), instrumento que produz som por si só, que percute o próprio corpo; *shaking*, ao ser sacudido.

complexidade dos fenômenos musicais em seus contextos culturais, das identidades e hibridações culturais (CANCLINI, 2003) envolvidas.

Ao falar sobre o tema ‘caxixi, imediatamente relaciona-se o tema ‘capoeira’, na qual seu uso rendeu sua popularidade. A capoeira, que se tornou ícone da cultura brasileira, principalmente na Bahia, como uma das tradições orais símbolos de identidades nacionais está imersa em processos de transmissão oral. As pessoas que “guardam” a memória de determinada tradição de transmissão oral, denominados “mestres”, na maioria das vezes são senhores e senhoras idosos, que lutam para que os mais jovens se interessem e dêem continuidade àquela manifestação. Os mestres são chamados de portadores da tradição, transmissores e “guardiões de memórias” e “ensinam” não como a pedagogia tradicional entende o verbo ensinar. O saber é passado através de exemplos para filhos, netos, amigos e discípulos, de maneira “orgânica”, pela convivência e vivência. Para analisar processos de transmissão dos mestres, bem como aspectos históricos, sociais, culturais e políticos da capoeira neste trabalho, foram focados dois grupos de capoeira específicos: Centro Esportivo de Capoeira Angola-CECA, representado pelo Mestre João Pequeno de Pastinha, localizado no Forte da Capoeira em Salvador, BA, e o Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, do Mestre Lua de Bobó, localizado em Arembepe, Camaçari, BA.

Uma das motivações iniciais desta pesquisa era investigar as origens da parceria entre berimbau e caxixi na capoeira, uma das expressões mais significativas do instrumento, responsável pela sua popularização. Porém, foi possível constatar, consultando bibliografia especializada, que berimbau e caxixi pertencem a regiões de origem distintas, e em tais regiões não eram parceiros, ou seja, esta união pode ter ocorrido pela primeira vez no Brasil. Consultando mestres capoeira idosos, através de técnicas de história oral (BURKE,

2000) e pesquisando em fontes bibliográficas e artísticas - gravuras de Debret², por exemplo - constata-se que é impossível precisar o contexto exato em que se deu esta união. A escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação que foi marginalizada e proibida pelo Código Penal até meados do século XX (SOARES, 1904), também impede esclarecimento do contexto exato em que ocorreu a união entre caxixi e berimbau no Brasil.

O mestre-capoeira mais antigo, João Pequeno de Pastinha, falecido no final de 2011, prestes a completar 94 anos, foi consultado para esta pesquisa, e disse que desde a Escola de Mestre Pastinha – início do século XX, o caxixi já estava ligado ao berimbau, ou seja, quando os mestres mais antigos ainda vivos chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau. Porém, as entrevistas com mestres-capoeira, discípulos e pesquisadores da capoeira foram fundamentais para levantar questões atuais demandadas pelos capoeiristas, como a definição de políticas públicas adequadas para a valorização da capoeira e seus mestres.

A outra parte do trabalho ocupou-se com a presença do caxixi na Oficina de Investigação Musical, localizada no Pelourinho, em Salvador, BA, coordenada por Bira Reis, um exemplo de como este instrumento foi incorporado a outras práticas musicais populares, como a música de blocos do Carnaval de rua tradicionais do Pelourinho, Salvador, BA, como é o caso do Bloco Kizumba, coordenado por Bira Reis.

Ao identificar e analisar o caxixi, em seus contextos imediatos, primeiro imerso no contexto de sua ancestralidade africana, seguido do contexto de sua viagem em memória até o Brasil, depois passando pelo contexto da capoeira com os depoimentos dos mestres e praticantes da capoeira, em seguida, o contexto de sua utilização na musicalidade popular brasileira, no Bloco do Carnaval Baiano Kizumba, coordenado por Bira Reis, mais

² DEBRET. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris. Didot Firmin et Frères, 1824,

especificamente pretende-se ampliar reflexões sobre aspectos gerais da música, bem como enriquecer o conhecimento sobre aspectos gerais e específicos sobre práticas musicais populares da região de Salvador, BA.

1.1 Justificativa

A preocupação de um estudo que parte do instrumento *caxixi* para revelar seus contextos é contribuir para ampliar as pesquisas sobre música brasileira em geral. A escolha do caxixi como ponto de partida é devido a este instrumento ter se tornado expressivamente presente no Brasil em contextos de práticas musicais populares. O caxixi é o pivô que conduz a reflexões mais amplas sobre os contextos em que ele está inserido: a capoeira, seus mestres, e na música popular, destacando um mestre da música popular, Bira Reis, em plena atividade na área comercial do Pelourinho, Salvador, BA.

Uma pesquisa sobre o caxixi, instrumento cuja popularidade é devido a estar associado ao berimbau na capoeira, não pode prescindir de ouvir os mestres-capoeiras, personagens que escrevem a história do Brasil. Oliveira Pinto fala sobre a importância dos registros sonoros de figuras célebres: “(...) uma das primeiras finalidades dos arquivos sonoros é o registro de frases, falas e discursos de personalidades célebres, ou seja, a realização de retratos acústicos” (PINTO, 2004, p. 108).

A capoeira se tornou ícone da cultura brasileira, principalmente na Bahia. Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas adequadas para atender a demanda de mestres, professores e alunos. Os verdadeiros atores que representam a riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, por exemplo, não têm amparo de políticas eficientes. Por isso, ao investigar origens e o papel do caxixi na capoeira, surge uma demanda para discutir questões como a necessidade de políticas públicas adequadas para a valorização da capoeira e seus mestres.

Considerando as reflexões de Nettl sobre os pesquisadores *insiders* e *outsiders*, nota-se que a posição de um etnomusicologista apenas observador tem a tendência de não conseguir interpretar fielmente a essência de seu objeto. Por ele não fazer parte daquele contexto, muitas vezes é visto como uma ameaça aos membros da comunidade pesquisada e outras vezes suas considerações são tomadas como depreciativas. (NETTL, 1983, p. 260) Segundo Behague, o papel do etnomusicólogo é “penetrar as práticas e pensamentos musicais percebidos pelos próprios participantes” (BEHAGUE, 2004, p. 41). O pesquisador participante tem mais propriedade para abordar os assuntos relativos à sua própria comunidade. Assim, essa pesquisa sobre o caxixi é participante, favorecida por experiências pessoais que descrevo em seguida.

Particpei de duas oficinas de construção de caxixis, uma em 2001, com o percussionista mineiro Carlinhos Ferreira e outra em 2002 com o contra-mestre Aranha, do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, do Forte Santo Antônio, BA, cujo Mestre é João Pequeno de Pastinha. Nessa época, fazia parte do Grupo de Capoeira Angola Forte Santo Antônio de Londrina, PR, grupo este da mesma linhagem do CECA, do Mestre João Pequeno. Em 2004, mudei-me para Salvador e passei a treinar no CECA. Em 2005, mudei-me para Arembepé, Camaçari, onde tive a chance ser aluna de Mestre Lua de Bobó. Os depoimentos destes mestres compõem parte da pesquisa de campo deste trabalho.

De 2005 a 2008, em Arembepé, tornei-me professora de arte da Escola Comunitária Menino Luz da Aldeia Hippie, onde ensinava, entre outras coisas, construção de berimbau e caxixi. As aulas de construção de caxixi começaram com a investigação de um material nativo, pois o cipó tradicionalmente usado pelos capoeiristas não estava à nossa disposição. Em conversas com moradores antigos, descobri um cipó disponível na floresta das imediações da escola, conhecido como “cipó de fonte” ou “cara de cavalo”. Depois de

descobrir alguns “segredos” de sua utilização - cuidados especiais com a extração na mata, passando pelo processo de descascagem e armazenamento do cipó - meus alunos e eu fabricamos diversos caxixis. Nessa época, conheci Mestre Lua de Bobó e o Grupo de Capoeira Menino de Arembepe.

Em 2009, conheci a Oficina de Investigação Musical, cujo responsável é o músico e percussionista Bira Reis, localizada no Pelourinho. O músico desenvolveu um método que ele chama de revolucionário de construção de caxixis, trazido da África, que consiste em super-reforçar a alça para deixar o instrumento mais seguro e facilitar seu manuseio. Além de fabricar caxixis, Reis utiliza diversas rítmicas do instrumento em suas performances. Portanto, a escolha dos grupos selecionados para amostragem, foi de acordo com experiências pessoais e afetivas da pesquisadora.

Considerando que uma das preocupações de uma pesquisa etnomusicológica é a transcrição, surgiram dúvidas sobre a necessidade da presença ou não de transcrições com notação tradicional, no trabalho final, em conseqüências de reflexões sobre a insuficiência da notação ocidental para padrões não ocidentais.

Como as rítmicas com caxixi são afro-descendentes, tentar transcrevê-las na notação ocidental teria uma função de satisfazer necessidades acadêmicas, na medida em que uma das características do trabalho etnomusicológico compreende a transcrição. Mas ao considerar que um trabalho acadêmico não deve servir apenas aos acadêmicos, deve-se considerar também outras formas de traduzir os exemplos sonoros, como registros em CDs e/ou DVDs e/ou blog. Uma das intenções iniciais do projeto era fazer filmagens de trechos de shows com a presença de caxixis e de entrevistas com representantes dos grupos escolhidos para amostragem. Operacionalmente, devido a restrições em relação ao equipamento adequado e ao tempo hábil, o estudo dos cenários foi usado apenas como

material para as reflexões contidas na dissertação. Optou-se por incluir exemplos de transcrição inseridos nesta discussão sobre fazê-la ou não. Porém a maior parte das transcrições são *time-lines*, opções para uma transcrição adequada aos padrões afro-descendentes. De acordo com Pinto, os *time lines*, ou linhas rítmicas, representam uma seqüência de batidas estruturadas assimetricamente e repetida ciclicamente, ou seja, um ciclo de pulsos elementares, representados com xis e ponto. (PINTO, 2008). Desta forma, pretende-se acompanhar o desenvolvimento das pesquisas em músicas não ocidentais, que escolhem formas de transcrição mais adequadas do que a notação ocidental tradicional.

Ao descrever os contextos específicos selecionados para a amostra, nos quais o caxixi é um elemento, procura-se fazer um recorte de como este instrumento é usado contemporaneamente na região de Salvador, BA.

A música brasileira tem muitas nuances, decorrentes das hibridações culturais (CANCLINI, 2003) que compõem a cultura brasileira. Um estudo sobre aspectos da musicalidade do caxixi imerso em contextos poderá acrescentar informações relevantes interdisciplinares tanto para a comunidade acadêmica quanto para mestres e praticantes da capoeira, percussionistas, antropólogos, etnomusicólogos e músicos em geral.

1.2 Objetivos

1.2.1 Geral

Identificar, analisar e interpretar a presença do caxixi em dois contextos específicos: a) capoeira, através do estudo de caso de dois grupos da região de Salvador, BA e b) a Oficina de Investigação Musical, Salvador, BA.

1.2.2 Específicos

1. Investigar os antecedentes e origens da parceria entre caxixi e o berimbau na capoeira, considerando aspectos históricos e aspectos etnológicos;
2. Analisar as transformações ocorridas em usos e funções do caxixi de origem africana transplantado para o Brasil;
3. Transcrever padrões rítmicos com caxixi identificados nos grupos pesquisados;
4. Entrevistar e analisar depoimentos de mestres de capoeira e de um mestre-instrumentista que se destaca por utilizar o caxixi, Bira Reis, de Salvador, BA;

1.3 Metodologia

A construção de uma metodologia para este trabalho desenvolve-se de acordo com as necessidades para desvendar os contextos destacados neste estudo em que o caxixi é um instrumento expressivo. A escolha do caxixi como ponto de partida para uma investigação científica está ligado às experiências da pesquisadora, que conduzem a reconhecer que este instrumento é um representante das identidades culturais brasileiras, digno de destaque. A partir do caxixi, é possível contar um capítulo da história da música brasileira. Para isso, a escolha é uma pesquisa qualitativa, descritiva, que usa técnicas de história oral, pesquisa de campo e estudo de caso.

A pesquisa qualitativa implica a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo. Nas pesquisas

qualitativas, é freqüente que o pesquisador procure entender os fenômenos, segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada e, a partir, daí situe sua interpretação dos fenômenos estudados. (GODOY, 1995). Segundo Flick,

Os aspectos essenciais da pesquisa qualitativa consistem na escolha adequada de métodos e teorias convenientes; no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção do conhecimento; e na variedade de abordagens e métodos (FLICK, 2009, p. 23).

De acordo com Flick, o modelo de pesquisa quantitativa das ciências naturais, neutro, objetivo, que isola o fenômeno do pesquisador, é limitado para pesquisas em ciências sociais devido ao “desencantamento do objetivismo” e o reconhecimento de possibilidades de enunciados relativos a sujeitos e a situações, determinados por um conceito de conhecimento sociologicamente articulados, sendo que o objetivo de formular empiricamente estes enunciados pode ser alcançado pela pesquisa qualitativa. (FLICK, 2009, p. 23).

De acordo com Godoy, há pelo menos três diferentes possibilidades oferecidas pela abordagem qualitativa: a pesquisa documental, o estudo de caso e a etnografia. (GODOY, 1995. p. 21).

A pesquisa em documentos, literatura e arquivos é ponto de partida para a fundamentação teórica deste trabalho. Para realizá-la, foi necessário consultar bibliotecas públicas e bibliotecas on-line, bem como portal de periódicos virtuais. A disponibilidade de títulos via internet pode facilitar o trabalho de pesquisa, porém não exclui a necessidade de pesquisar em livros tradicionais.

A pesquisa documental, segundo Godoy (1995), é constituída pelo exame de materiais que ainda não receberam um tratamento analítico ou que podem ser reexaminados com vistas a uma interpretação nova ou complementar. No caso em questão, constata-se

que a literatura específica sobre caxixi disponível não é abundante, sendo o caxixi citado superficialmente quando já se destaca por ser um elemento que foi adicionado ao berimbau no Brasil.

A etnografia, estudo de aspectos éticos a partir da observação, método antropológico, traz ferramentas para a interpretação dos contextos escolhidos para a amostra. O estudo de caso, comumente utilizado em pesquisas administrativas, educacionais e sociais, também contribui com ferramentas para a coleta de dados. Sobre estudo de caso e etnografia é dedicado o subtópico capítulo a seguir.

1.3.1 Procedimentos e instrumentos de coleta de dados :

Etnografia e Estudo de caso

Para coletar dados para este trabalho foram usados diferentes procedimentos. O ponto de partida foi o termo “pesquisa de campo”, usado pela primeira vez por Malinowski, no começo do século XX. (MALINOWSKI, 1932). Um procedimento de pesquisa de campo tradicionalmente utilizado pela etnomusicologia, herdado da antropologia é a etnografia, que segundo Malinowski, pode ser entendido como escrita de aspectos étnicos a partir de observação. De acordo com esta definição, um dos instrumentos para recolher dados foi uma espécie de etnografia, associada a estudos de casos.

Para Malinowski, a primeira idéia do trabalho do etnógrafo é dar uma clara descrição da constituição social, das leis e regularidades de todos os fenômenos culturais ligados ao grupo em foco. Para Geertz, “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, assim por diante” (GEERTZ, 1989, p. 15). Para Flick (2009), a etnografia parte da postura teórica da descrição de realidades sociais e de sua produção, visando a elaboração de teorias,

onde as questões de pesquisa concentram-se sobretudo, em descrições detalhadas de estudos de caso (FLICK, 2009, p. 216).

A principal diferença entre etnografia e estudo de caso é revelada por Yin (1990), segundo o qual, a etnografia requer estadias longas do investigador no local de investigação e observação detalhada, enquanto o estudo de caso não depende necessariamente de dados etnográficos e nem sempre requer a presença do investigador num local determinado, podendo inclusivamente ser realizado através do telefone, ou da Internet, por exemplo. No estudo de caso, também se estabelecem relações, selecionam-se informantes, transcrevem-se textos, porém sem aquela “densidade” característica da etnografia. (YIN, 1990).

No tempo Malinowski, a pesquisa de campo esteve voltada para povos de lugares distantes, exóticos, por exemplo, populações indígenas, aborígenes, nativos de florestas tropicais sem contato com a civilização ocidental. Atualmente o trabalho etnográfico sofre alterações em relação ao foco. No seu surgimento era voltada somente para observação e análise “do outro”. Hoje é possível encontrar trabalhos com uma dose de localismo e regionalismo, nos quais “o outro” não está tão distante, podendo fazer parte da própria comunidade em que o pesquisador vive. Esta é uma tendência que expressa a necessidade de afirmação de integrantes e líderes desta comunidade e ampliação dos domínios de uma pesquisa científica, com “materiais humanos”. Um exemplo são filhos de santo que apoiam iniciativas para mães de santo escreverem seus livros, ou igualmente, discípulos de capoeira apoiar Mestres a lançar seus livros. Nesses casos há um deslocamento da fonte: de informante passivo a autor ativo da obra.

Nesta pesquisa sobre o caxixi, optou-se por utilizar estudo de caso de três grupos, de acordo com as necessidades de cada capítulo, sendo eles: dois grupos de capoeira, Centro Esportivo de Capoeira Angola-CECA, localizado no Forte da Capoeira, Salvador, BA, e

Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, localizado em Arembepe, Camaçari, BA, e, Oficina de Investigação Musical, OIM, local de produção comercial de instrumentos, fomento à produção cultural e ensino de música, localizada no Pelourinho, Salvador, BA.

Segundo Yin (1990), “o estudo de caso é uma forma de fazer pesquisa social empírica ao investigar um fenômeno social dentro de seu contexto de vida real, onde as fronteiras entre o fenômeno e seu contexto não são claramente definidas e na situação em que múltiplas fontes de evidência são usadas” (YIN, 1990). Os instrumentos para coleta de dados decorrentes desta metodologia são: documentos, literatura e arquivos, entrevistas, observação, observação participativa e experiências.

A observação participativa foi presente neste trabalho, em contraste com a observação distanciada, considerando os conceitos de Nettl de pesquisador *insider e outsider*, discutido na justificativa, e na clássica dualidade entre *êmico e ético*, (NETTL, 1983, p. 155). O *êmico*, entendido como *insider*, participante, e o *ético*, como *outsider*, observador. Para este trabalho, adotou-se uma postura *êmica*, mais adequada quando necessário compreender estruturas e processos sociais que vão além de abordagens teóricas - *éticas*. No caso desta pesquisa sobre o caxixi, prevalece a postura *êmica*, na medida em que esta pesquisadora é ex-aluna dos grupos de capoeira escolhidos para amostra, com os quais mantém elos de pertencimento. Em relação à Oficina de Investigação Musical, OIM, o interesse para uma pesquisa científica gerou uma relação de amizade entre a pesquisadora e o coordenador, Bira Reis, que desde então colaborou com entrevistas.

A necessidade de obter entrevistas de mestres-capoeira com fins acadêmicos esbarra com uma discussão entre os capoeiristas, mestres, pesquisadores, levantada no Encontro de Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro de 2010, Salvador. Como os colaboradores da pesquisa podem participar dos lucros obtidos com ela? As entrevistas

devem ser pagas? Perguntas ainda sem resposta definitiva, sendo cada caso analisado particularmente.

Metodologicamente, as entrevistas com os mestres basearam-se em técnicas de história oral, segundo Alberti (2005), é um método que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Diz a autora: “Com o advento do gravador portátil, as entrevistas passaram a ter valor de documento. Trata-se de ampliar o conhecimento de conjunturas e acontecimentos através do estudo aprofundado de experiências e versões particulares” (ALBERTI, 2005, p. 19). Sobre a história oral, diz Burke (2000):

(...) desde a década de 60, quando historiadores passaram a compreender a importância da “história oral”. Mesmo que trabalhem com períodos anteriores, têm alguma coisa a aprender com o movimento da história oral, pois precisam estar conscientes dos testemunhos e tradições orais embutidos em muitos registros históricos (BURKE, 2000, p. 72).

Até o momento da construção do projeto desta dissertação, já tinham sido ouvidos oito mestres- capoeira, abordados informalmente com entrevistas não-estruturadas. Em relação ao tamanho da amostra, para fins de análise, foram consideradas essas entrevistas já feitas, porém focou-se o tema capoeira no estudo de caso de dois grupos específicos descritos adiante: Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, cujo Mestre é João Pequeno de Pastinha, localizado no Forte da Capoeira em Salvador, BA, e o Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, do Mestre Lua de Bobó, localizado em Arembepe, distrito de Abrantes, município de Camaçari, a cerca de 45 km de Salvador.

Para realizar um recorte sobre a presença do caxixi na música popular em Salvador, optou-se por utilizar como amostra para um estudo de caso a Oficina de Investigação

Musical, localizada no Pelourinho, Salvador, BA. Neste local, cujo coordenador, Bira Reis, é “um mestre em ascensão”, são confeccionados caxixis e utilizados em diferentes estilos da musicalidade popular, por exemplo, no bloco carnavalesco Kizumba. Lembrando que em capítulo intitulado “amostra do infinito” Nettl reflete sobre a amostragem como algo que envolve mais do que selecionadas gravações de sons, e que o pesquisador deve de alguma maneira “encontrar meios de amostragem tanto na música como em seu contexto cultural”. (NETTL, 1983, p. 275) Para isso, foram realizadas entrevistas abertas e semi-estruturadas com Bira Reis, e também foram coletadas amostras de apresentações de Bira Reis no seu ambiente natural, no Pelourinho. Um dos eventos foi um show do bloco Kizumba no dia 27 de setembro na Praça Quincas Berro D’água.

Outras fontes vivas que participaram da construção desta pesquisa, através de entrevistas por email, são nomes do cenário musical nacional que se destacam pelo uso e pesquisa do caxixi, entre eles: Badi Assad, musicista de renome internacional que começou sua carreira em 1989 e desenvolveu uma habilidade para mesclar o violão com a voz ao mesmo tempo com pequenos instrumentos percussivos entre eles o caxixi; e Salloma Salomão Jovino Silva, músico e historiador, doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisador visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, professor de História da África e culturas afrobrasileiras.

Em seguida será feita a descrição do universo da pesquisa, a saber, os grupos de capoeira escolhidos e a Oficina de Investigação Musical.

1.3.2 Universo da Pesquisa

Esta pesquisa tem como ponto de partida o instrumento afro-brasileiro conhecido como caxixi, e procura identificar, analisar e interpretar dois contextos específicos em que este instrumento está presente, sendo eles: a) capoeira, através do estudo de caso de dois grupos específicos da região de Salvador, BA, utilizados como amostra, sendo eles: o Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, localizado no Forte da Capoeira, Salvador, e o Grupo de Capoeira Menino de Arembepé, localizado no distrito de Abrantes, município de Camaçari, cerca de 45 km de Salvador e b) música popular, através de um estudo de caso da Oficina de Investigação Musical, coordenada pelo músico Bira Reis, Salvador, BA, onde é produzido o Bloco de Carnaval Kizumba.

A metodologia e os procedimentos para coleta de dados foram escolhidos de acordo com as necessidades de cada capítulo. Os resultados foram obtidos com análise e interpretação da pesquisa bibliográfica associada aos dados colhidos nos estudos de caso.

A seguir, a descrição dos grupos selecionados para a amostragem.

1.3.3 Amostra

1.3.3.1 Grupos de capoeira

A capoeira, no início, era jogada nas ruas, sem qualquer sistematização. A organização de “grupos de capoeira” começou em meados do século XX, a partir do trabalho de dois mestres, Pastinha (1889-1981) e Bimba (1900-1974), que resolveram criar métodos para ensinar a capoeira em academias, gerando a capoeira angola e regional, respectivamente. Os grupos foram surgindo de acordo com a lógica das “linhagens”. Em capoeira o uso desta expressão significa que um mestre “X” começou seu trabalho e foi

seguido por seus discípulos. Os discípulos seguiram a linhagem do mestre e carregam seu nome como sobrenome. Entre esses alunos, os preferidos ou mais dedicados tornam-se mestres que seguem a linhagem do mestre que iniciou o trabalho. Entre as linhagens mais conhecidas estão, na capoeira regional, a de Bimba, e na angola, a de Pastinha e a de Bobó.

No Brasil numerosos grupos de capoeira se espalham por todos os estados, sendo mais numerosos no Nordeste, de acordo com análise feita pelo então assessor da Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, em 2007, Vinicius Pacheco, a região Nordeste é a que registra o maior número de grupos, totalizando 1.064, o que representa 39% dos grupos do país. Na divisão por estados, Minas Gerais aparece na primeira colocação, com 380 grupos, o que significa 14% do total do país. A Paraíba aparece na 11ª colocação, com 105 grupos, que representa 4% do total. Estas informações estão disponíveis no jornal *on line* da prefeitura de João Pessoa, através do site <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/noticias/?n=7545>. Os grupos de capoeira para a amostra são descritos a seguir.

1.3.3.1.1 Centro Esportivo de Capoeira Angola

O Centro Esportivo de Capoeira Angola foi fundado por Mestre Pastinha, em 1941. Vicente Joaquim Ferreira Pastinha (Salvador, 5 de abril de 1889 — Salvador, 13 de novembro de 1981), foi um dos principais mestres de Capoeira da história. Dedicou sua vida ao ensino da capoeira e formou entre outros, Mestre João Pequeno, que assumiu a maestria do CECA após sua morte.

Segundo informações divulgadas no blog oficial da academia, a vinculação da academia do Mestre João Pequeno com a do Mestre Pastinha não se limitou exclusivamente às formas de ensino e de jogo, mas também, ao espírito associativista, na medida em que o Mestre João Pequeno reativou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, entidade criada pelo

Mestre Pastinha, com a finalidade de agregar os *angoleiros* para utilizarem instrumentos comuns de preservação e de expansão da Capoeira Angola, assim como meios de amparo social aos capoeiristas. (ABREU; CASTRO, 2007)

No momento em que o Mestre João Pequeno reabilitava o referido Centro, velhos mestres da capoeira estavam passando por dificuldades socioeconômicas; alguns deles morreram como indigentes, inclusive Pastinha. A inauguração da Academia do Mestre João Pequeno surgiu a partir de demandas históricas. Surgiu como recomendação da própria comunidade da capoeira baiana, dos movimentos negros, de instituições governamentais de cultura como o Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura de Salvador, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Bahiatursa, o IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural e o Pró-Memória, que juntos participaram do 10 Seminário Regional de Capoeira, realizado em Salvador, no ano de 1980. No elenco das recomendações desse seminário havia indicações para que as instituições públicas facilitassem o surgimento de novos espaços para a prática da capoeira, com a participação dos velhos mestres, que passariam a ter oportunidades para abrir suas academias. (ABREU; CASTRO, 2007)

A Academia de João Pequeno de Pastinha foi inaugurada em 2 de maio de 1982, com a finalidade de retomar a linha de transmissão da capoeira angola da maneira como foi preservada pela academia do Mestre Pastinha. Segundo Abreu e Castro, esta linha de transmissão foi interrompida quando a academia do Mestre Pastinha foi desativada, após a retirada do mestre do seu antigo espaço no largo do Pelourinho, atualmente restaurante do SENAC e agravado com sua morte em 1981 (ABREU; CASTRO, 2007) Atualmente, esta academia está localizada no Forte da Capoeira, antigo Forte Santo Antônio, no bairro do Carmo, Salvador, Bahia.

De acordo com Abreu e Castro, nos anos 80 estava em andamento em Salvador um processo cultural de grande vitalidade, tendo como principal mola propulsora a cultura popular de procedência afro-baiana, que nos dias de hoje tem sido capaz de transformar Salvador num centro cultural de referência internacional. Neste cenário, a capoeira assim como o candomblé, a música e a dança afro se constituíram em atividades de “ponta”.

(ABREU e CASTRO, 2007) Nesse contexto, a revitalização do CECA pelo Mestre João Pequeno, representa um dos focos de desenvolvimento da cultura popular baiana frente às demandas de turismo e a demandas de preservação de fundamentos da capoeira angola.

1.3.3.1.2 Grupo de Capoeira Menino de Arembepe

O Grupo de Capoeira Angola Menino de Arembepe foi fundado em 1987 por Mestre Lua de Bobó (Edvaldo Borges da Cruz) e oficializado em 1995, em Salvador, BA. O nome do grupo faz referência à praia de Arembepe em Camaçari, no litoral norte da Bahia, onde o Mestre passou sua infância. Mestre Lua de Bobó é um dos capoeiristas da Academia de Capoeira Angola Cinco Estrelas do Mestre Bobó (Sr.Milton Santos) que até hoje preserva a linhagem deixada por este Mestre. De acordo com informações divulgadas na página oficial do grupo na internet, Mestre Lua, seguindo os fundamentos recebidos, desenvolveu um estilo próprio que se caracteriza pela habilidade e elegância dos movimentos.

O grupo iniciou suas atividades na Associação dos Pescadores Unidos de Arembepe, em Arembepe, Camaçari BA, na gestão do Sr. “Lió” quando realizou seu “1º Encontro de Capoeira Angola” em 1987, com a presença dos capoeiristas Bobó, João Pequeno, Virgílio, João Grande, Curió, Pelé da Bomba e a companheira do falecido Pastinha, D. Maria Romélia. Em 1990 o grupo inicia suas aulas em Salvador, no Clube Regatas Vasco da Gama, no Dique do Tororó dividindo o espaço com Mestre Bobó até 2001. A partir de 2002, Mestre Lua de Bobó se muda definitivamente para Arembepe, passando a ministrar suas aulas e a realizar seu Encontro anual inicialmente na Associação Pescadores Unidos de Arembepe, até conseguir terminar a construção do seu espaço próprio. Após dificuldades e com a colaboração de alguns admiradores, no seu evento anual em janeiro de 2005, o grupo inaugura

seu espaço num antigo terreno da família do Mestre, herdado de seus pais em frente à praia de Arembepe e torna-se a sede do grupo. Os principais representantes do grupo atualmente são a madrinha, D. Maria, mãe do Mestre Lua; o Contra-Mestre Malhado (Erivaldo Borges da Cruz), filho mais velho do Mestre; Ariosvaldo Borges da Cruz, filho do Mestre e a Treinel Taiana Cristina, também filha do Mestre.

1.3.3.2 Oficina de Investigação Musical

A Oficina de Investigação Musical, localizado no Pelourinho, Salvador, Bahia nasceu do interesse de Ubirajara de Andrade Reis, 56, conhecido como Bira Reis, em pesquisar instrumentos musicais. Segundo Reis, instrumentista e educador: “Eu comecei este trabalho quando fazia Arquitetura, a Oficina. Mas a investigação musical começou antes, com a minha própria necessidade como músico de criar sons, timbres, instrumentos, pesquisar novos materiais, reciclar materiais para construir instrumentos” (REIS, 2011)

A OIM, Oficina de Investigação Musical, conta Reis, foi fundada, com apoio de outros artistas, uma empresa que se ocupava em fabricar e vender instrumentos musicais. De acordo com Reis, a primeira sede da OIM estava localizada no Rio Vermelho, no Auto da Sereia, depois passaram para a Federação, em seguida para o Forte Santo Antônio, depois para o Carmo, depois Ladeira do Carmo.

O local atual da OIM foi conseguido através de um projeto aprovado pela UNESCO, que possibilitou comprar o prédio no Centro Histórico de Salvador, Pelourinho, onde funciona hoje a OIM, de caráter empresarial e mais duas associações também coordenadas por Reis: a OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, com foco em educação juvenil e a Associação Kizumba, com foco na formação de um bloco de Carnaval.

A OIM, segundo Reis, além de fabricar e vender instrumentos procura trabalhar não só no Carnaval, mas também fomentar o espaço, através de cursos para estrangeiros, cursos para artesãos, assim como através do aluguel do espaço para realização de shows e espetáculos. A OIMBA, de caráter educacional, nasceu na década de 90. No início, conta o músico, o ideário era fazer um trabalho com os “meninos de rua” do Pelourinho, bairro de peliculosidade e alta atividade turística:

A idéia era aquele sonho de pegar os meninos de rua para ensinar, mas não deu certo, precisava de psicólogo, a gente não demandava tanta força assim. Depois começamos a trabalhar com as entidades, que indicavam alunos, por exemplo, Irmã Dulce, Projeto Axé, Alô Arte. Tentamos fabricar instrumentos tradicionais, mas eles desperdiçavam muito material, então passamos a construir com materiais recicláveis. Mudamos o foco, não adianta ser uma fábrica, então tornou-se mais um centro cultural, com alunos, cursos, professores. (REIS, 2011)

Um dos focos da OIMBA é o bloco carnavalesco Buscapé. As oficinas e ensaios são voltados para formação do bloco, que funciona como a parte infanto-juvenil do Carnaval da OIM, enquanto os adultos se preocupam em produzir musicalmente para o Kizumba. Este bloco ensaia intensamente nas vésperas no Carnaval, reunindo músicos locais e estrangeiros para celebrar o Carnaval nas ruas do Pelourinho.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Conceitos de Cultura

A escolha do caxixi como ponto de partida desta pesquisa, para revelar seus contextos culturais, vai de encontro às estratégias etnomusicológicas de considerar o estudo da música relacionado à cultura. De acordo com Nettl, um substancial corpo de etnomusicólogos considera primeiramente o estudo de música de alguma maneira relacionado à cultura. (NETTL, 1983 p. 129). Nettl considera as abordagens de Merriam do conceito de etnomusicologia - estudo de música na cultura e música como cultura, bem como a versão “estudo de música em seu contexto cultural”, e afirma “a questão, então, é não se há uma questão cultural em etnomusicologia, mas o que poderia ser o papel do conceito de cultura”. (NETTL, 1983, p. 133). Para ele, “a maior parte dos estudos de música na cultura usam uma estática concepção de cultura”, e defende que o foco deveria estar na *relação* música/cultura ou música/ contexto cultural. Nettl assume que a etnomusicologia segue a teoria da antropologia, a qual é cheia de discussões sobre a natureza da cultura e cheia de teorias sobre o conceito de cultura. Para ele “uma muito ampla definição de cultura é: conhecimento humano acordado por algum definível grupo de pessoas” (NETTL, 1983, p. 133).

Outro conceito de cultura retirado da abordagem interpretativa de Geertz procura entender a cultura não como uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa, à procura do significado. Afirma Geertz: “Acreditando como Max Weber que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise” (GEERTZ, 1989, p. 15). Simbolicamente, o caxixi dentro de seus contextos representa um ícone da cultura brasileira, seja quando é

parceiro do berimbau na capoeira, ou quando aparece nos *sets* percussivos de músicos populares brasileiros. Segundo Geertz,

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, instituições ou processos, ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma intelegível, isto é, com densidade (GEERTZ, 1989, 24)

No livro *Cultura Popular-Temas e Questões*, Tinhorão apresenta um conceito de cultura ligado ao materialismo histórico:

Assim, como a totalidade dos homens não participa da sociedade enquanto indivíduos, mas como membros da classe, a tendência de cada um é assumir as idéias básicas admitidas como próprias e boas para toda classe, sob o nome de ideologia. E eis como transportado tal princípio para o campo do interesse humano nas criações humanas alheias à produção material – como arte, música, teatro, poesia, ficção – também esta produção intelectual projetará uma ideologia. E isso conduz à conclusão que, numa sociedade de classes, o que afinal se chama Cultura, é uma cultura de classes. (TINHORÃO, 2001, p. 12)

Ribeiro (1995), que afirma a necessidade de uma teoria do Brasil em *O Povo Brasileiro*, concorda com Tinhorão ao dizer que “o esquema marxista aceito, sem demasiados reparos, no mundo europeu e no anglo saxão de ultramar, feitos de povos transplantados, empalidece frente à nossa realidade ibero-latina”. (RIBEIRO, 1995, p. 15). Ao colocar em evidência o *folk*, o povo, este trabalho emparelha-se com estudos sociológicos, antropológicos e etnomusicológico contemporâneos. Os contextos selecionados para amostra, dois grupos de capoeira e a Oficina de Investigação Musical, da região de Salvador, representam localidades privilegiadas de acontecimentos de processos de transmissão oral, temas abordados nos capítulos seguintes, próprios da cultural popular. Portanto, para uma investigação etnomusicológica, o primeiro passo é entender a cultura como *processo* dinâmico e plural, considerando que as relações da música com o contexto histórico-cultural são determinantes

para qualquer análise. Os conceitos expostos a seguir, dimensionam esta pesquisa no território da cultura popular.

2.1.1 Cultura Popular

Se definir o conceito de cultura é reconhecer sua multiplicidade, assim também ocorre com o conceito de popular. A abordagem de Canclini sobre as culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, foi usada neste trabalho. Canclini observa que quando entraram em crise todos os programas de modernização e de mudança social (desenvolvimentismos, populismos, marxismos), os sociólogos latino americanos começaram a estudar a cultura, especialmente a popular como um dos elementos de articulação entre hegemonia e consenso. (CANCLINI, 2003, p. 252)

Outro autor que se preocupa com o popular é Tinhorão, que observa que a pesquisa no terreno da cultura popular é um campo onde as fontes impressas são poucas, e nelas, muito raros os dados de vida do povo. (TINHORÃO, 2008, p. 86).

A criatividade popular que surpreende a cultura erudita é assinalada pelo antropólogo Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995). Blacking (1973) reconhece que a “influência da cultura popular é forte nas obras de muitos grandes compositores que envidaram esforços para se exprimir e, portanto à sua sociedade em termos mais genéricos” (BLACKING, 1973, p. 75). Para o jamaicano Stuart Hall (1997), por definição, a cultura negra popular é um espaço contraditório, é um local de contestação estratégica (HALL, 1997, p. 153). Sobre a cultura popular, diz Hall:

A cultura popular sempre tem sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela se conecta a expectativas e experiências e aspirações locais, tragédias locais e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns. Desse modo, ela se liga àquilo que Bakhtin chama de “o vulgar” – o popular, o informal, o lado baixo, o grotesco – eis porque sempre foi

contraposta à alta cultura ou cultura de elite, e é assim um local de tradições alternativas, sendo este o motivo pelo qual a tradição dominante sempre teve profundas suspeitas a seu respeito, e com razão (HALL, 1997, p. 152)

Para este autor, “o pós-modernismo representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular, rumos às práticas populares, narrativas locais, descentramento de velhas hierarquias e grandes narrativas, o que abre caminho para novos espaços de contestação”, segundo Hall, “uma estratégica e importante oportunidade para a intervenção na esfera da cultura popular” (HALL, 1997, p. 149). Para o autor, as culturas populares geram, dentro delas próprias, mecanismos de reivindicação para que elas encontrem espaços apropriados para manutenção de seus ritos. Entre esses mecanismos, estão alguns conceitos como sincretismos e hibridismos, analisados a seguir.

2.1.1.1 Sincretismo e Hibridismo

Sincretismo: do grego *syngretismos*. Fusão de elementos diferentes ou até antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns sinais originários (HOLANDA, 1986)³

Os autores que se reportam usados nesta dissertação são Nettl, para o qual o sincretismo é a fusão de elementos de diversos padrões culturais. (NETTL, 1983) e Hall, para quem o sincretismo é mais do que a capacidade de manutenção da tradição, reforçando um sentido de reivindicação por um espaço adequado para as tais manifestações culturais populares (HALL, 1997).

³ HOLANDA, Aurélio Buarque de. Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986

O ex- Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em seu discurso na solenidade de transmissão de cargo, em 2003, declara que a cultura brasileira é sincrética.

Canclini também comenta sobre sincretismo, mas para ele é apropriado falar em sincretismo para referir-se à combinação de práticas religiosas tradicionais e considera-o como adesão simultânea a vários sistemas de crenças. (CANCLINI, 2003). Segundo Canclini, o sincretismo é um dos processos dentro de um mecanismo maior, a hibridação, para ele, termo mais adequado para se referir ao conjunto de interações culturais diversas.

Vejamos o conceito de mimetismo, analisado por Tavares: Mimetismo, segundo o Aurélio, do grego *mimētos*, imitado, fenômeno que consiste em tomarem diversos seres a cor e configuração dos objetos em cujo meio vivem ou de outros seres de grupos diferentes; mudança consoante a meio, adaptação. Tavares, apoiado nas definições do Aurélio, defende que o sincretismo, termo que nasceu da união de estados em Creta contra um inimigo comum, sugere a união, a amálgama, a coesão. Para este autor, o que aconteceu com a cultura afro-brasileira, mais especificamente, foi como o negro *adaptou* o seu orixá à imagem mais próxima do santo católico, isto é, mimetizou. (TAVARES, 1996, p. 42).

Se o negro mimetizou ou sincretizou elementos de sua cultura torna-se uma questão terminológica, porém mais profundo é o interesse de pesquisas sobre a realidade da superação das barreiras de etnia, língua, território, violência, que permite que uma cultura se recrie, encontre elementos de ligação e se adapte ao meio hostil imposto, como aconteceu com a cultura negra no Brasil.

Hall (1997) comenta sobre o que aconteceu com a cultura popular negra. Para o autor, estas formas de culturas populares que aparecem como impuras e ameaçadas pela incorporação ou exclusão, para ele, “esta é a marca capturada pelo significante “negro” na expressão “cultura popular negra”, que:

(...) chegou a significar a comunidade negra na qual aquelas tradições eram guardadas e cujas lutas sobrevivem na persistência da experiência negra (a experiência histórica do povo negro na diáspora) e da estética negra (os repertórios culturais particulares a partir dos quais as representações populares foram feitas e das contranarrativas negras que lutamos para expressar (HALL, 1997, p. 155)

Canclini (2003) destaca como os estudos sobre hibridação modificaram os modos de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo, e sobre os pares organizados das ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global, partindo de uma primeira definição de hibridação, como “processos sócio culturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos, práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19).

Os países latinos americanos são atualmente resultados da sedimentação, justaposição, entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo colonial católico e das ações político-educativas e comunicacionais modernas. Apesar de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (CANCLINI, 2003, p. 73)

Os exemplos de hibridação citados por Canclini são processos culturais interétnicos e de descolonização, processos globalizadores, viagens e cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas, literárias e comunicacionais, gastronômicas, associação de instituições públicas e corporações privadas. Entre as linguagens artísticas que fazem uso da hibridação, Canclini destaca o *vídeo-clip*, os quadrinhos e o grafite.

Na música brasileira, o fenômeno da hibridação é discutido por Tinhorão, quando fala sobre a criação do samba, “uma música que reunia – como em uma colcha de retalhos – reminiscências do batuque, estribilhos de folclore baiano e sapecados do maxixe carioca” (TINHORÃO, 1997, p. 19). O autor usa o termo “híbrido” ao referir-se ao samba-choro, quando diz que “ao despertar da década de 30, (...) o samba e a marcha, ganharam um série

de variações em torno do ritmo fundamental 2/4: marcha, marchinha, marcha-rancho, samba, batuque, batucada, samba-canção e samba choro, este último, um gênero híbrido (TINHORÃO, 1997, p. 20)

A formação de manifestações musicais populares afro-brasileiras, como a capoeira representam processos de hibridação, no sentido que Stuart Hall (1997) chama de adaptações moldadas para espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular (HALL, 1997, p. 155). Para Pinto (2008), por mais que se reconheça processos de hibridação, algumas marcas e estruturas não se diluem.

Considerando “hibridismo” ou “hibridação” como as possibilidades de inter-relações entre esferas diversas dos mecanismos históricos, sociais e políticos, ao refletir sobre o foco deste trabalho, o caxixi, pode-se considerar que é um elemento sujeito à hibridação. Este instrumento originário de cerimoniais da *África-bantu*, é inserido em manifestações musicais populares brasileiras e encontrou seu lugar no Brasil como parceiro do berimbau na capoeira, através de processos de hibridação.

2.1.1.2 Tradição e Oralidade

Um dos autores que aborda o conceito de tradição é Burke (2000), que destaca como Eric Hobsbawm descreveu de modo provocativo, o final do século XIX como a era da “invenção da tradição”, sem dúvida uma época de busca de tradições nacionais, em essência com o objetivo de legitimar a existência do Estado-Nação (BURKE, 2000, p. 83). Hobsbawm (1997) declara que a diferença entre práticas inventadas e os velhos costumes tradicionais é que as primeiras são específicas e altamente coercitivas e as últimas tendiam a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza de valores e obrigações. Diz o autor:

Com o auxílio da antropologia, poderemos elucidar as diferenças que porventura existam entre práticas inventadas e os velhos costumes tradicionais. Aqui só poderemos observar que, embora os ritos de passagem sejam normalmente marcados nas tradições de grupos isolados (iniciação, promoção, afastamento e morte, isso nem sempre acontece com aqueles criados para pseudocomunidades globalizantes (como as nações e os países), provavelmente porque essas comunidades enfatizavam seu caráter eterno e imutável –pelo menos desde a fundação da comunidade. No entanto os novos regimes políticos e movimentos inovadores podiam encontrar equivalentes seus para os ritos tradicionais de passagem associados à religião (casamento e funerais) (HOBSBAWM, 1997, p.18)

Para este autor, entre as tradições inventadas estão conteúdos patrióticos como a Bandeira Nacional, o Hino Nacional e Armas Nacionais. (HOBSBAWM, 1997, p.19), mas estas não preencheram mais do que uma pequena parte do espaço cedido pela decadência secular das velhas tradições e antigos costumes. O autor analisa como estas tradições inventadas foram irregularmente introduzidas na África para construir uma sociedade hierárquica claramente definida, europeus comandando e africanos eram comandados (HOBSBAWM, 1997, p. 229).

Zumthor (1997) é um autor usado para embasar a noção de oralidade, que comenta sobre a diferença entre transmissão oral e tradição oral

2.2 Estudos de Cultura Popular

2.2.1 Folclore

Uma das tentativas de definir o popular está nos estudos folclóricos. Folclore é uma palavra de origem inglesa que surgiu a partir de uma carta do arqueólogo William John Thoms, publicada no jornal londrino "O Ateneu", em 22 de agosto de 1846, que quer dizer “o saber do povo” (ZUMTHOR, 1997, p. 22)

O surgimento da abordagem folclorista está relacionado ao desenvolvimento dos nacionalismos europeus e do Romantismo, que surgia em oposição ao Iluminismo. A partir do

século XIX, surge um interesse dos Estados Nacionais em conhecer, registrar e catalogar culturas populares rurais orais (cultura *folk*). Neste contexto, a invenção do fonógrafo e a criação do Arquivo Fonográfico de Berlim, em 1900, representam projetos políticos de uma tendência de apropriação das culturas populares, chamadas pejorativamente de “primitivas, exóticas”, em comparação à cultura da arte ocidental. Estes projetos ambicionavam ser mais do que um “raio-x” na cultura *folk* local europeia. (SIMON, 2000, p. 62) Os europeus se debruçaram nas culturas de povos colonizados, como África, Ásia e América do Sul, consolidando a tendência de apropriação, com um discurso da necessidade de preservar essas tradições para futuras gerações. Para Canclini (2003), a contribuição dos estudos folclóricos é procurar situar o conhecimento popular dentro do “espírito científico” que anima o conhecimento moderno.

Junto ao positivismo e ao messianismo sócio político, outra característica da tarefa folclórica é a apreensão do popular como tradição. (...) Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros; as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças (CANCLINI, 2003, p. 209)

Um marco na história das pesquisas de tradições orais populares, no Brasil, é a Missão de Pesquisas Folclóricas no início do século vinte, com Mário de Andrade. Com um projeto de genealogia da psique musical brasileira, a preocupação nessa época era conhecer e registrar manifestações populares em “perigo de extinção”, na mesma perspectiva europeia de preservação para futuras gerações. No contexto da aspiração modernista, as tradições populares registradas, entre elas, maracatu, caboclinho, carimbó, bumba-boi, coco, ciranda, tornariam-se materiais para serem utilizados por compositores brasileiros. De acordo com

Mário de Andrade, a meta ambiciosa do *modernismo nacionalista* de sua época era fazer com que os compositores nacionais falassem a língua musical do Brasil. (ANDRADE, 1972, p. 38)

Segundo Caclini, há alguns problemas na abordagem do folclore, entre eles: o fato dos folcloristas se interessarem mais pelos produtos, objetos, lendas, músicas, do que pelos agentes que os geram e consomem. Para Canclini, apesar da abundância de descrições, os folcloristas dão poucas explicações sobre o popular. O autor aponta que os folcloristas teorizam uma tradição que permanece inalterada, que constitui a identidade do patrimônio cultural dos países e apontam para o perigo de extinção destas tradições devido ao progresso e avanços tecnológicos. E continua dizendo que os folcloristas focam grupos minoritários como se eles não tivessem vivendo processos de migração, mestiçagem, urbanização e diversas interações com o mundo moderno (CANCLINI, 2003, p. 246) Para este autor, são necessárias novas abordagens para o folclore, levando em conta suas interações com a cultura de elite e as indústrias culturais. (CANCLINI, 2003, p. 215)

Para Blacking (1973) “as distinções que diversas culturas e grupos sociais fazem entre música e não música são mais importantes que quaisquer separações arbitrárias e etnocêntricas entre música e música étnica ou entre música artística e música folclórica” (BLACKING, 1973, p. 3). O autor acrescenta que “As separações que hoje se conhecem entre música artística e música folclórica são enquanto instrumentos conceituais, impróprias e enganosas. Enquanto índices de distinção musical, não são significativas, nem precisas, no máximo definem apenas o interesse e as atividades de grupos sociais” (BLACKING, 1973, p. 4). Para Blacking, “um canto folclórico africano não é necessariamente menos complexo do que uma sinfonia: a aparente simplicidade do som que se produz pode mascarar processos complexos de geração”. (BLACKING, 1973, p. 113)

O termo “folclore”, quando evitado por questões de ordem teórica e ideológica é devido a estar associado a uma visão da sociedade e da cultura considerada reacionária. (REILY, 1990, p. 22). Porém, o termo ainda é empregado. Por exemplo, há uma Sociedade Brasileira de Folclore, uma Associação Brasileira de Folclore, um Museu do Folclore, um Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, disciplinas acadêmicas com o nome Folclore, revistas especializadas e diversos estudos não só na área de música, como na dança, na literatura, antropologia. Para Caclini, “se continua havendo folclore, ainda que seja reformulado pelas indústrias culturais, é porque ainda funciona como núcleo simbólico para expressar formas de convivência, visões de mundo, que implicam uma continuidade das relações sociais” (CANCLINI, 2003, p. 364)

O “Dia do Folclore”, 22 de agosto, estabelecido pelo decreto 56747 de 17 de agosto de 1965, recebe críticas de parte dos educadores, que vêem o ensino do folclore nas escolas carente de contextualização. Na análise de Esteves em *A Capoeira da Indústria do Entretenimento*, o autor demonstra como a cultura popular folclorizada, oferecida a turistas, dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas dentro do processo histórico. (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, p. 16). Sobre o folclore, o ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil (2003) em seu discurso na solenidade de transmissão de cargo, declara:

Ninguém vai me ouvir pronunciar a palavra folclore. O vínculo entre o conceito erudito de folclore e a discriminação cultural são mais que estreito. São íntimos. Folclore é tudo aquilo que, não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa, é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual (...) Não existe folclore, o que existe é simplesmente cultura” (GIL, 2003, p. 10).

A seguir, um breve histórico sobre outro campo de estudo que se interessa, entre outros assuntos, pela cultura popular, a etnomusicologia.

2.2.2 Etnomusicologia

Com o desenvolvimento de novas teorias antropológicas na Europa no final do século XIX e início do século XX, a música de tradição oral começa a ser abordada não mais pelo seu caráter exótico em comparação à música erudita ocidental, mas pela perspectiva contextual, considerando questões históricas, sociais, políticas e culturais.

O embrião do que seria etnomusicologia nasce com a musicologia comparativa, (PINTO, 2005, p. 104) entre o final do século XIX e começo do século XX sendo definida por Guido Adler (1885) como o ramo da musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos, e a classificação delas de acordo com suas várias formas. Pinto observa que a influência deste projeto proposto por Adler se faz notar até hoje, com a separação entre música ocidental, sistematizada historicamente, e não ocidental e popular. (PINTO, 2005, p. 104).

Outro precursor da etnomusicologia é o físico e fonólogo Alexandre J. Ellis, que defendeu que o estudo de manifestações musicais estranhas ao mundo ocidental deveria adotar a comparação como principal recurso metodológico e chegou a sugerir que músicos e musicólogos do ocidente não seriam os mais adequados para estudar a música não ocidental (PINTO, 2005, p. 106).

De acordo com Pinto, a disciplina só ganhou estatuto científico em função da invenção dos processos de gravação sonora (PINTO, 2005, p. 109), a invenção do fonógrafo, 1877, possibilitando gravar sons de povos fora do contexto cultural da Europa Ocidental. A criação

de arquivos fonográficos, entre eles o de Viena, o de Paris e o Berlim, com metas de registrar as músicas do mundo todo, aproximou interesses de musicólogos e antropólogos. Hornbostel, em 1905, é o primeiro a destacar a importância do contexto das manifestações musicais e as artes correlatas, a dança e a performance dramática, indicando que a gravação teria que desempenhar uma função de coleta de dados (PINTO, 2005, p.113).

Nesta perspectiva aparece o termo “etnomusicologia”, sendo a mudança do nome atribuída a Jaap Kunst, no seu livro *Musicologia: A Study of the nature of etnomusicology, its problems, methods and representative personalities*, de 1950. (LUHNING, 1991, p. 115)

Aquele que seria um de seus maiores expositores, Blacking, em 1973, dizia “etnomusicologia é uma palavra relativamente nova, que se pode usar como referência genérica ao estudo de diversos sistemas musicais do mundo” (BLACKING, 1974, p. 3). O autor critica a associação da etnomusicologia somente com a música “exótica” ou “étnica”:

A etnomusicologia não é apenas uma área de estudos que trata da música exótica, nem uma musicologia do que é étnico – é uma disciplina que mantém a esperança duma compreensão mais profunda de qualquer música. Se é possível analisar e compreender certas músicas como expressões tonais da experiência humana, no contexto de diferentes tipos de organização social e cultural, não vejo motivo porque não se deveria analisar qualquer música do mesmo modo (BLACKING, 1974, p. 31)

Segundo Blacking, “a etnomusicologia deve ser mais que um ramo da musicologia ortodoxa, a se ocupar com a música exótica ou folclórica, ela pode suscitar novas formas de análise da música e da história da música” (BLACKING, 1974, p. 4) Para o autor:

A pretensão da etnomusicologia de ser um novo método de análise da música e da história da música haverá de se basear numa premissa em grande parte ainda não aceita, a saber, que sendo a música a organização humana do som, há de se haver uma correlação entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produzem enquanto fruto da interação humana (BLACKING, 1974, p. 26)

A etnomusicologia diferenciou-se da musicologia tradicional primeiramente pela diferença de enfoque: a etnomusicologia com métodos etnológicos herdados da antropologia, enquanto a musicologia centrava-se em análises de elementos musicais, por exemplo, timbres e partituras. Outras diferenças foram consolidando a disciplina como um campo específico.

Para Behague (2004):

Embora a etnomusicologia fosse ainda definida pelo seu objeto de estudo principal, ou seja, as músicas de tradição oral de sociedades não ocidentais, e as chamadas músicas folclóricas, ou pior, “étnicas”, pouco a pouco, ela veio a ser concebida como abordagem holística de qualquer tradição musical (BEHAGUE, 2004, p. 44).

O Brasil foi inicialmente um dos focos das gravações de campo por pesquisadores europeus, sendo o primeiro registro em 1901 (PINTO, 2005, p. 117). A partir da década de oitenta, aparecem pesquisadores brasileiros com embasamento adquirido em pós-graduações na Europa e nos Estados Unidos, onde nomes como Blacking, Merriam, Myers e Nettl abordavam a música sob a ótica etnomusicológica do contexto cultural. A etnomusicologia nasce academicamente no Brasil, com a intenção de reorientar as pesquisas nacionais: da perspectiva folclorista para um âmbito contextual. Entre os primeiros pesquisadores brasileiros, destacam-se Rafael Menezes Bastos e Manuel Veiga.

Blacking aponta que a tarefa do etnomusicólogo é identificar processos biológicos, fisiológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais, todos esses processos que são relevantes para uma explanação do som musical. (BLACKING, 1974, p. 17)

Para fundamentar as reflexões sobre o instrumento percussivo caxixi e seus contextos, os clássicos etnomusicólogos Nettl, Blacking, Merriam e Myers trazem ferramentas. De Nettl, foi utilizado o conceito de cultura, citado anteriormente, o conceito de sincretismo e sua reflexão sobre pesquisador *insider* e *outsider* (NETTL, 1983, p. 261). Da postura de Blacking sobre humanidade sonoramente organizada, destaca-se uma

similaridade entre o povo *Venda*, objeto de seu estudo e os capoeiristas: em ambos, o fazer musical é incentivado a todos os membros da comunidade (BLACKING, 1979, p. 34).

De Myers, destacam-se as reflexões sobre transcrição de Ellingson (ELLINGSON *apud* MYERS, 1992, p.110-152) e o capítulo sobre organologia (DOURNON *in* MYERS, 1992, p. 245), procurando situar o estudo do caxixi dentro dos estudos desta área. A organologia, que pode ser definida como a ciência dos instrumentos musicais, é um ramo da etnomusicologia que segundo Schaeffner (1946) trata de enumeração, descrição, localização e história de cada um dos instrumentos usados em todas os períodos e civilizações humanas para produzir tons ou sons para fins puramente estéticos ou para religião, mágica ou propostas práticas. (SCHAEFFNER *apud* DOURNON *in* MYERS, 1992, p. 247). O autor destaca que:

(...) organologia poderia ser primeiramente o estudo de instrumentos musicais atuais (inventário, terminologia, classificação, descrição de construção, técnicas de tocá-lo) mas o estudo não pode desconsiderar a produção musical, análise de fenômenos acústicos e escalas musicais ou datar no uso do instrumento fatores sócio culturais e crenças que determinam seu uso ou a posição e treinamento de tocadores (DOURNON *in* MYERS, 1992, p.247)

Refletindo sobre este parágrafo, o estudo do caxixi tal como se propõe nesta dissertação, tem muito a contribuir com os estudos de organologia, trazendo um estudo sobre a presença do referido instrumento na região de Salvador, BA.

Outro etnomusicólogo clássico, Merriam (1964), foi usado para fundamentação, principalmente suas análises sobre usos e funções da música, sobre as quais este trabalho procura analisar as transformações que ocorrem quando o caxixi é retirado de sua região originária e transplantado para o Brasil. Segundo Merriam:

Quando falamos de usos da música, estamos nos referindo a meios nos quais a música é empregada na sociedade humana, à habitual prática ou exercício usual da música, como uma coisa em si mesma ou em conjunto com outras atividades. Mas música é usada em certas situações e torna-se parte delas e ela pode ou não ter uma função mais profunda (MERRIAM, 1964, p. 210)

As tradições orais populares tornam-se um campo de interesse entre etnomusicólogos, que procuram estudar estes fenômenos musicais em sua totalidade, ou seja, sua etnohistória, termo empregado no método antropológico, etnografia, escrita de aspectos étnicos, sociologia, dentro de seus contextos culturais. Desta forma, este estudo sobre o caxixi pretende ampliar as pesquisas interdisciplinares de cunho etnomusicológico no Brasil.

2.3 Caxixi

O caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual é parceiro do berimbau. Este chocalho de cesto é um dos instrumentos percussivos que saiu do berço africano, onde era utilizado em contextos cerimoniais e rituais, atravessou o oceano na memória dos escravos e se recriou no Brasil. A quantidade de literatura disponível especificamente sobre o caxixi não é satisfatória. Autores que descrevem a musicalidade de descendência africana, não se aprofundaram em reflexões específicas sobre o instrumento caxixi, quando muito citado por fazer parte da bateria da capoeira. A seguir, uma descrição deste instrumento feita por Rego: “O **caxixi** é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenária*, Lineu) cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha. (...) No interior do caxixi, há sementes secas, que ao sacudir dá som característico” (REGO *apud*. MUKUNA, 1979, p. 99).

Uma das mais significativas publicações que dedica algumas páginas especificamente ao caxixi é a obra de Mukuna (1979), *Contribuição Bantu na Música*

popular brasileira, na qual o autor destaca o caxixi como um dos remanescentes da cultura *bantu* no Brasil, compreendendo o termo “*bantu*” como um conjunto de culturas localizadas na região do Congo e Angola, antigo “Reino do Congo”. (MUKUNA, 1979)

De acordo com Mukuna, o caxixi é um instrumento de valor ético particular na cultura do Congo, associado com cerimônias que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o “colégio” dos espíritos protetores da sociedade de onde vêm suas forças vitais. É encontrado na região do rio *Kasai*, onde é conhecido como *dikasá*, usado em cerimônias de iniciação, nas quais tem a função de fornecer o padrão ritmo básico, e também tem uma função extramusical, a de ser parte dos adereços cerimoniais (MUKUNA, 1979, p.134). Segundo Mukuna, ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do maracá ou chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente. Na capoeira, onde é usado junto com o arco musical –o berimbau- o caxixi duplica o padrão rítmico dado pela baqueta na haste metálica do arco e dá ornamentações rítmicas entre o ritmo básico marcado do arco. (MUKUNA, 1979, p. 90). O que Pinto (2008) chama de “sonoridade ampliada”, própria da música africana.

Sobre a utilização do caxixi junto com o berimbau, pode-se afirmar que em suas regiões de origem eles não foram tocados juntos (MUKUNA, 1979, p. 206), pois pertencem a diferentes usos cerimoniais ou sociedades funcionais. Alguns pesquisadores concordam que o uso do caxixi juntamente com o berimbau ocorreu no Brasil, entre eles, Graham e Kubik citados por Pamfílio de Souza (1998) na dissertação de Mestrado *A Música na Capoeira: um estudo de caso*, na qual o autor descreve os instrumentos da capoeira, entre eles, o caxixi. Não há registros precisos das circunstâncias que levaram os tocadores de berimbau a utilizarem o caxixi. Não há informações precisas de *quem* tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e *como, onde e por que* ele foi introduzido ao berimbau.

2.3.1 Capoeira

A capoeira é uma manifestação da cultura popular brasileira. Capoeira é luta ou dança? Jogo, tradição. Esporte? Arte Marcial? Muitas designações desta arte brasileira, presente de norte a sul do país, conhecida e praticada por parcela significativa da população, tanto por crianças e adolescentes em projetos sociais, ONGs e associações culturais, quanto por adultos com motivações diferentes - atividade física, higiene mental, defesa pessoal, respeito e gosto pela tradição.

A literatura sobre capoeira é ampla. A capoeira situa-se nos estudos científicos entre abordagens de folcloristas, antropólogos, sociólogos e mais recentemente etnomusicólogos.

Adorno comenta sobre as origens da capoeira. (ADORNO, 1987). A formação de manifestações musicais populares afro-brasileiras, como a capoeira representam processos de hibridação, no sentido que Stuart Hall (1997) chama de adaptações moldadas para espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular (HALL, 1997, p. 155).

A capoeira em seu contexto inicial não havia sistematização e sofria forte repressão, o que culminou em sua proibição pelo Código Penal, até meados do século XIX (SOARES, 1904). Hoje, a capoeira é reconhecida como Patrimônio Cultural Nacional pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

A formação de instrumentos de uma roda de capoeira é chamada bateria, formada por três berimbaus (*gunga, médio e viola*), pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque, podendo variar o número de berimbaus e pandeiros de uma academia para outra. O caxixi é o parceiro do berimbau, tocado ao mesmo tempo por um único instrumentista.

Outro autor que analisa a capoeira é Jorge Conceição (2009) e seu recente *Capoeira Angola: Educação Pluriétnica Corporal e Ambiental*, no qual o autor, entre outras análises relacionadas à capoeira, trata da folclorização e conseqüente exploração turística da

capoeira. Algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia.

Ensaio e crônicas de Pedro Abib (2010, 2011), disponíveis no Portal da Capoeira (www.portalcapoeira.com) revelam dimensões históricas, políticas e atualidades do tema, como a valorização dos mestres. Informações disponíveis no blog oficial do Centro Esportivo de Capoeira Angola-CECA, também foram utilizadas.

As dimensões históricas e políticas que envolvem a capoeira revelam seu papel de resistência às condições de dominação, como diria Hall, local de contestação estratégica (HALL, 1997), papel este que ainda hoje é reforçado nos praticantes atuais, incentivados a envolver-se em questões comunitárias e políticas. A capoeira também possui dimensões de história oral - o que Burke analisa como fatos históricos que não vão parar na versão oficial da História. (BURKE, 2000).

A pesquisa em documentos artísticos, mais especificamente gravuras do século XIX de Debret, mostra que movimentos de capoeira não era necessariamente acompanhados por instrumentos musicais e quando aparece o berimbau, ele aparece sem o caxixi. (DEBRET, 1824)

2.3.1.1 Mestres de Tradição Oral

Simon compara o papel do griô, outra denominação de mestre, a uma biblioteca de saber. (SIMON, 2000, p. 62). Na capoeira, Mestres antigos são *livros vivos* de conhecimento.

O autor Sodré (1983) foi utilizado para tratar sobre a diferença do ensino do mestre da cultura popular comparado ao ensino intelectualizado da pedagogia tradicional. (SODRÉ, 1983, p. 212). Outros autores que comentam sobre a relação de ensino-aprendizagem em

contextos de transmissão oral são: Sacramento (2009), que cita Kleber (2006) e Arroyo (1999), e Souza (1998).

Segundo Sacramento, as atividades concernentes à tradição oral, que constituem o ensino-aprendizagem, são: a observação, a imitação, a repetição e a improvisação com criatividade sobre o visto e o ouvido, sempre mediada por alguém com experiência que naturalmente assume o papel de educar (SACRAMENTO, 2009, p. 12). Este papel, em algumas manifestações populares, entre elas, a capoeira, é designado a um “mestre”.

O trabalho de Sacramento compreende formas de transmissão musical no candomblé. Ele destaca que a educação musical acontece não apenas nos ambientes de educação institucionais, ou formais, mas também em outros ambientes informais, como o das comunidades culturais, terreiros de candomblé, escolas de samba, igrejas, blocos carnavalescos, ternos de reis, grupos de capoeira, associações de moradores.

Blacking (1973) comenta sobre o processo de transmissão entre o mestre e o seu filho, quando reflete sobre a diferença entre as capacidades musicais nos *Venda*, povo que foi seu objeto de estudo:

O autor Pamfilio de Souza (1998) aborda a relação entre mestre e discípulo na capoeira em sua dissertação sobre a música da capoeira, dizendo que é o mestre quem decide quem vai sentar na bateria e quem vai jogar. Burke (2000), ao analisar a transmissão da memória social e seus diferentes meios de comunicação empregados, assinala entre eles: “como as ações transmitem memórias ao transmitir aptidões, do mestre ao aprendiz, por exemplo” (BURKE, 2000, p. 75)

O papel dos mestres é chamado de “portador da tradição” ou, para os críticos da tradição, “guardiões da memória”. Segundo Burke (2000), tradição na história cultural clássica é transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração.

Para completar o quadro de referências sobre Mestres, o livro *Uma Vida de Capoeira*, uma produção independente, editado e financiado por Luiz Augusto Normanha Lima, produzido a partir de manuscritos que uma aluna fez ouvindo o Mestre João Pequeno, conservando a forma em que o manuscrito foi escrito, como uma espécie de autobiografia deste Mestre que morreu em dezembro de 2011, prestes a completar 94 anos.

2.4 O Popular na Música Brasileira

A definição do que seja “popular” na música brasileira é uma tarefa se não impossível, de tal abrangência que é preciso considerar os diferentes momentos históricos e contextos sócio-culturais, ao qual esta música está sujeita. Assim como as definições de “cultura” são divergentes e contraditórias, a definição de “popular” é múltipla. Das combinações e oscilações entre diversas maneiras de entender os termos “cultura” e “povo” resultam diferentes acepções de música popular (TRAVASSOS *apud* TINHORÃO, 2001, p. 93)

De acordo com Tinhorão, há pelo menos dois tipos de música popular, a rural, de caráter coletivo-grupal associada às manifestações tradicionais, e a urbana, mais individualista. (TINHORÃO, 2001). Tinhorão afirma que quer colocar em nível superior a discussão sobre música popular em *Música Popular- um tema em debate*, 1997. *Cultura popular - temas e questões* (2001) e *Os sons dos negros no Brasil- cantos, danças, folguedos, origens* (2008) completam a discussão sobre o tema. Para o autor:

(...) o problema da evolução da música popular está diretamente ligado a um processo geral de ascensão social que faz com a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semi-cultura das camadas médias, por exemplo, nas músicas de dança orquestradas, para acabar sendo “elevada” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas. É o que explica que o jazz, por exemplo, tenha

nascido entre os negros de Nova Orleans, criadores do blues e spirituals, ainda improvisados para depois passar sucessivamente à comercialização das jazz band em Chicago e Nova Iorque (TINHORÃO, 1997, p. 62)

Em estudo que diz afirmar ineditismos, Tinhorão comenta sobre a apropriação da cultura popular pela classe média urbana, através, por exemplo, do interesse pelas Escolas de Samba. (TINHORÃO, 1997, p. 80). Mário de Andrade e seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), Emília Biancardi e seu *Raízes Musicais da Bahia* (BIANCARD, 2000) e Guerreiro, *A Trama dos tambores- A música afro-pop de Salvador* (GUERREIRO, 2000), adicionam referências para compreensão do seja esta musicalidade popular brasileira baiana.

Ao tomar a Oficina de Investigação Musical, OIM, como amostra de ambiente de manifestações-práticas musicais populares na cidade de Salvador, BA, faz-se um recorte de como a presença do caxixi na música popular se manifesta neste local. Entender a música popular para além dos limites da MPB, como foi rotulado este segmento da música popular brasileira, é compreender que dentro de “práticas musicais populares”, PMP, estão as músicas da capoeira e música de blocos de rua do carnaval baiano.

3. CAXIXI: DA ÁFRICA À BAHIA

3.1 Caxixi e Organologia

A organologia é uma ciência dos instrumentos musicais, que surgiu da necessidade de classificar e sistematizar tais instrumentos. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 246). Porém o trabalho da organologia não se restringe a processos descritivos, como inventário, terminologia, classificação, descrição de construção, técnicas de tocar, mas também compreende o estudo de fatores sócio-culturais que determinam o uso do instrumento, bem como a história, origens e a existência ou obsolência de um instrumento em determinados locais, ou seja, o contexto musical do instrumento. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 247). Diante desta explicação sobre os domínios da organologia, o estudo do instrumento musical em destaque, o caxixi, pode contribuir para esta área científica.

O caxixi, segundo a classificação organológica é um instrumento idiofônico, *idio-* por si só, auto, isto é, que percute o próprio corpo, ou mais especificamente que produz som por si só. (HORNBOSTEL; SACHS apud DOURNO, in MYERS, 1992, p. 246).

O sistema de classificação proposto por Hornbostel e Sachs, em 1914, leva em conta a característica física do som em relação ao material do instrumento. Esta sistematização é amplamente utilizada por organologistas, etnomusicólogos, etnologistas e antropólogos, e divide os instrumentos em: idiofones, “in which the substance itself, ‘owing to its solidity and elasticity, yields the sounds, without requiring stretched membranes or strings”⁴ (DOURNON, in MYERS, 1992, p.251); cordofones, que percute cordas; aerofones, que percute o ar e membranofones, que percute uma membrana ou pele.

⁴ ... nos quais a substância é ela mesma, devido a sua solidez e elasticidade, produz sons, sem precisar de membranas elásticas ou cordas.

Entre os diversos tipos de idiofones classificados pela organologia, o caxixi é um chocalho de cesto idiofônico do tipo *shaking*, isto é, de sacudir. De acordo com a classificação adotada, os idiofones podem ser subdivididos em: a) *concussion between 2 or more similar elements*, isto é, que percutem através de choques, por exemplo, castanholas e *cimballs*; b) *striking*, isto é, o componente que vibra é percutido com uma baqueta por exemplo, marimbas e xilofones; c) *stamping ou tapping*, isto é, o componente da vibração toca outro elemento, por exemplo, certos tambores que se apóiam em água; d) *shaking*, chocalhos, entre eles o caxixi e outras inúmeras formas de maracás; e) *scrapping*, ou seja, que percutem através de raspagem, como o reco-reco; f) *friction*, por exemplo a cuíca; g) *plucking*, como a kalimba. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 260)

A possibilidade de classificar o instrumento em destaque nesta pesquisa, não encerra o interesse em identificar as paisagens sonoras e históricas que deram origem a este instrumento, bem como identificar contextos contemporâneos de sua utilização na musicalidade popular. De acordo com o capítulo sobre organologia publicado em Myers, nas tradições culturais musicais, instrumentos musicais não são como os outros objetos, eles têm uma dimensão extra que é determinada pelo complexo funcional e simbólico da sociedade. (DOURNON in MYERS, 1992, p.29). Assim, o caxixi retirado de seus contextos imediatos para uma pesquisa científica compactua com as idéias de Dournon, que aponta sobre a especificidade dos instrumentos:

Seu uso é frequentemente associado a crenças, a poderes espirituais e temporais, a instituições, ao ciclo da vida, etc, sendo que algumas cerimônias acompanham a consagração do instrumento, com regras não escritas parte de rituais, com tabus que regulam sua confecção e seu uso, mitos sobre sua origem, escritos ou oralmente transmitidos, nos quais são evidentes a importância que o grupo social atribui a ele. (DOURNON, in MYERS, 1992, p.291)

Ao tomar o caxixi como ponto de partida para uma investigação científica nos contextos de capoeira e música popular, constata-se que este instrumento é um dos representantes das identidades culturais brasileiras, considerando também sua popularidade altamente difundida pela sua parceria com o berimbau da capoeira. Sua presença entre os instrumentos de percussão em diversos estilos musicais, como samba, reggae, jazz, xote, frevo, tanto junto com o berimbau, como independentemente, mostra que este instrumento é expressivamente popular no Brasil.

O estudo da caxixi revela que a partir de um instrumento musical imerso em seus contextos é possível contar um capítulo da História da Música e fomentar análises sobre a contemporaneidade.

Os próximos capítulos irão traçar o caminho que o referido instrumento percorreu, começando por suas prováveis origens na *África-Bantu*, atravessando o oceano na memória dos africanos e descendentes, chegando ao Brasil, incorporando-se à instrumentação da capoeira e por fim, compondo os sets percussivos da música popular brasileira.



Foto1. Caxixis na Oficina de Investigação Musical, Pelourinho, Salvador, BA

3.2 Caxixi na África

Uma das motivações iniciais desta pesquisa era investigar as origens da parceria entre berimbau e caxixi, tão difundida através da capoeira. Mas, primeiramente, foi preciso investigar as origens mais remotas destes dois instrumentos. A literatura sobre o caxixi não é abundante. O mais expressivo autor que se dedica ao instrumento é o pesquisador do Congo, Mukuna (1979), e para ele, tanto berimbau como caxixi têm suas origens na África *bantu*, nome genérico que foi dado a um corpo de línguas faladas na África central, mais especificamente às populações da região do antigo Reino do Congo, local onde hoje estão localizados o Congo e Angola. (MUKUNA, 1979)

Segundo o antropólogo Darcy Ribeiro, o ramo *bantu* é um dos três grandes grupos culturais negros que vieram principalmente da costa ocidental africana, sendo os outros dois, o *nagô-gege*, e o *malê-alufá* (RIBEIRO, 1995, p. 113).

De acordo com Mukuna, “é bastante difícil indicar a origem do berimbau entre os bantos (MUKUNA, 1979, p. 135), na África, muitas espécies de arco musical podem ser encontradas entre tribos de Uganda, pigmeus do Congo, em Angola e outras regiões. O uso do arco musical na África está associado principalmente a tribos de caçadores e coletores das savanas, entre *bantus*, da África Central. Kubik também analisa a presença do arco entre os bantus: “A raiz- *mbulumbumba* – comum às designações de diversas formas de arco musical existe há séculos em Angola” (KUBIK, *apud* MUKUNA, 1979, p. 135)

Em seu trabalho, Eric Galm propõe mostrar a evolução do berimbau de sua localidade (Bahia) como instrumento de acompanhamento percussivo não apenas como o maior músico brasileiro o reconheceria, mas também notado como participante da cena musical global (GALM, 2010). Para Galm, “in spite of its controversial association with capoeira, the Brazilian berimbau has remained more closely associated with its original

context than any other instrument accompanying dance or martial art in that part of the world”(GALM, 2010) ⁵

Na África, segundo Mukuna, estes arcos africanos são encontrados em muitas variações regionais. Dependendo do tamanho, podem ser tocado com a extremidade apoiada no chão, pode ser usada boca como ressoador, pode ser tocado coletivamente na horizontal, pode ser usada uma cabaça como ressoador fixo. Esta última variação é uma forma primitiva do arco que originou o berimbau. Segundo Mukuna, “o berimbau, como se conhece no Brasil, não veio da África, mas extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares da área banta, onde a escravidão foi praticada”. (MUKUNA, 1979, p.138)

Sobre a introdução do caxixi no berimbau na capoeira, pesquisadores como Grahmn e Kubik, citados por Souza (1998), e Mukuna (1979) não conseguem informações precisas. Na África, possivelmente o berimbau não é tocado junto com o caxixi, segundo Mukuna: “Enquanto o chocalho de cesto é usado em eventos *bampamba*, o *lukomba* (berimbau) é usado em sociedades de caçadores e também tocado individualmente pelos pastores para passar o tempo durante uma tarefa solitária” (MUKUNA, 1979, p. 206).

O caxixi, assim como o berimbau, é um dos remanescentes da cultura africana *bantu*, sendo o chocalho de cesto encontrado na região do rio *Kasai*, um dos maiores afluentes do Rio Congo (MUKUNA, 1979, p. 134), de onde deve ter alcançado apenas a área costeira, através da zona Zaire-Angola e as regiões vizinhas.

O caxixi, na sua região de origem, é conhecido como *dikasá* e tem valor ético particular na cultura do Congo, associado a cerimônias de iniciação que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o “colégio” dos espíritos protetores da sociedade e suas forças vitais, nas quais tem a função de fornecer o padrão ritmo básico, além de uma função

⁵ “Apesar de sua controversa associação com a capoeira, o berimbau brasileiro tem permanecido mais estritamente associado com seu contexto originário do que qualquer outro instrumento que acompanha dança ou arte marcial nesta parte do mundo”

extramusical, ser parte dos adereços cerimoniais (MUKUNA, 1979, p. 161). Segundo Mukuna, ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do maracá ou chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente (MUKUNA, 1979, p. 90)

Mukuna (1979), apesar de localizar os povos que usam o caxixi em suas cerimônias, não descreve detalhadamente esses povos. A única informação sobre os povos que ele destaca, é que estão localizados na região do rio *Kasai*. Mais especificamente, os *kubas*, a que ele se refere, encontram-se na região que hoje é o Zaire. Segundo Mukuna, o *dikasá* (chocalho de cesto) é identificado com a cerimônia de *bampamba* entre os *lubas* e ligeiramente modificado entre os *kubas* para se tornar uma particularidade dos ritos de puberdade para rapazes (MUKUNA, 1979, p. 161). O autor descreve que, antes de ser incorporado à cerimônia *bampamba* pela primeira vez, há uma sacralização do *dikasá* durante a qual se faz uma pequena libação, ou *diedi dia lupemba*, no fundo do instrumento como símbolo, benção. (MUKUNA, 1979, p. 161). Segundo Mukuna, entre os *lubas*, ele esteve inicialmente associado a cerimônias para gêmeos, mas com o tempo passou a assumir o papel de chocalho de cabaça em vários outros conjuntos circunstanciais, como *bipwidi*, *madimba* e *bisanji*, pertencentes ao grupo social em consideração. (MUKUNA, 1979, p. 134). O autor não apresenta nenhum detalhamento do que seriam esses conjuntos circunstanciais. Já entre os *kubas*, o instrumento constitui um conjunto especial para as cerimônias de iniciação, para rapazes e moças (MUKUNA, 1979, p. 134). Mukuna aponta que:

Diferentemente do que acontece entre os *lubas*, no rito de puberdade *kuba* para rapazes, o *dikasá*, assim como o tambor de fricção, com o qual constitui o conjunto de acompanhamento, tem um significado mítico atribuído a ele pela prática tradicional. Nesta ocasião, provavelmente a única vez em que é usado pelos *kubas*, o instrumento

é coberto com ráfia, espécie de palha, para impedir que o iniciado o veja (MUKUNA, 1979, p. 161)

A falta de descrições detalhadas destes cerimoniais e dos povos que o realizavam impedem uma visualização adequada de como o caxixi realmente era utilizado na África ancestral, porém é possível afirmar que o caxixi na matriz africana era um instrumento de valor ritual.

3.4 Caxixi na Bahia

A escassez de registros sobre a escravidão (LARRAIN, 2005) impede a localização dos primeiros exemplares de caxixi que apareceram no Brasil. Como os materiais disponíveis aqui eram diferentes dos encontrados na África, os africanos no Brasil fizeram adaptações para conseguir recriar elementos de sua memória ancestral. O caxixi no Brasil, certamente foi recriado de acordo com esta necessidade.

Burke (2000), ao analisar a transmissão da memória social, comenta sobre a resistência e permanência da memória africana:

Em determinadas circunstâncias, um grupo social e parte de suas memórias às vezes resistem à destruição de sua casa. Um exemplo extremo de desarraigamento e transplantação é o caso dos escravos negros transportados para o Novo Mundo. Apesar deste desarraigamento, eles conseguiram agarrar-se a parte de sua cultura, a parte de suas memórias e reconstruí-las em solo americano (BURKE, 2000, p. 76)

Para Salomão Jovino Silva, historiador e pesquisador de instrumentos, que concedeu uma entrevista por email sobre a origem do caxixi “é provável que técnicas similares de cestarias tenham gerado diferentes idiofones que foram sintetizados nos caxixis. O que vinha não era o objeto, mas o conhecimento, depois abstrava encontrar materiais similares” (SILVA, 2010). Mukuna cita os cestos africanos chamados de *tshisaka* usados na região

africana onde o caxixi é originário, indispensável para carregar produtos agrícolas (MUKUNA, 1979, p. 134). Em estudo sobre a musicalidade africana, comenta Jovino da Silva (2002):

É interessante pensar que nada era permitido trazer no traslado forçado. As técnicas e saberes que lhes permitiram adaptar os materiais disponíveis no Brasil, recuperando as sonoridades deixadas no outro lado do Atlântico, deve ter sido uma saga tão impressionante como aquelas empreendidas para a manutenção da liberdade (SILVA, 2002, p. 460)

Em *Sons dos negros no Brasil*, 2008, Tinhorão, traz uma referência de um “chocalho de cabaça”, encontrado no Brasil colonial, não sendo possível esclarecer se trata-se do caxixi ou do abê, outra espécie de idiofone africano com as sementes trançadas por fora da cabaça. Diz o autor: “(...) do conjunto cartográfico de George Macgraf (1643), os negros escravos são mostrados em pequenos grupos, dançando ao som de tambores do tipo cadomgueiro, que transportavam presos à altura da cintura por uma correia, e de chocalhos de cabaça.” (TINHORÃO, 2008, p. 34)

Se o caxixi originalmente africano recriou-se no Brasil, assim como outros elementos de tradições africanas, é porque os processos de *sincretismos* e *hibridações* permitiram interações nunca imaginadas. É o que permitiu que berimbau e caxixi, dois instrumentos de sociedades originárias distintas se fundissem na performance de um só instrumentista, em uma manifestação da cultura popular brasileira, a capoeira.

Segundo Nettl, o sincretismo é a fusão de elementos de diversos padrões culturais. (NETTL, 1983). Para Hall, o sincretismo é mais do que a capacidade de manutenção da tradição, reforçando um sentido de reivindicação por um espaço adequado para as tais manifestações culturais populares (HALL, 1997).

O ex- Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em seu discurso na solenidade de transmissão de cargo, em 2003, declara sobre a cultura brasileira:

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura – unidade básica, abrangente e profunda – também. Em verdade podemos dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. (...) Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural, mas um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque ao mesmo tempo essa cultura é uma: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa (GIL, 2003, p. 14)

Segundo Canclini, o sincretismo é um dos processos dentro de um mecanismo maior, a hibridação, para ele, termo mais adequado para se referir ao conjunto de interações culturais diversas. Canclini considera que é apropriado falar em sincretismo para referir-se à combinação de práticas religiosas tradicionais e considera-o como adesão simultânea a vários sistemas de crenças. (CANCLINI, 2003). Para ele, o sincretismo é uma fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais, ou à sobrevivência de costumes e formas de pensamento pré-modernas. (CANCLINI, 2003, p. 19).

Segundo este autor, “a hibridação é um processo com múltiplos níveis e modalidades que a dinâmica econômica, social e institucional do poder engendra ao entrar em jogo com a produção e consumo de bens culturais”. (CANCLINI, 2003). Segundo Canclini, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. Para ele, hibridismo é um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos usados para misturas particulares.

A existência de uma identidade cultural síntese é substituída pelo reconhecimento de múltiplas identidades. Segundo o autor, os processos de hibridação levam a relativizar a noção de identidade, questionando a tendência da antropologia e a de um setor de estudos culturais ao considerar as identidades como objeto de pesquisa. A ênfase na hibridação, porém segundo o autor, não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades puras

ou autênticas (CANCLINI, 2003, p. 23). Para o autor, quando se define identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas) frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história das misturas que a formaram. (CANCLINI, 2003)

A formação de práticas musicais populares afro-brasileiras, como a capoeira representam processos de hibridação, no sentido que Stuart Hall (1997) chama de adaptações moldadas para espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular (HALL, 1997, p. 155). Diz o autor:

(...) é insistir que na cultura negra popular, as formas são sempre produtos de sincronização parcial, de engajamento através de fronteiras culturais, da confluência de mais de uma tradição cultural, das negociações de posições dominantes e subalternas, das estratégias subterrâneas da recodificação e transcodificação, da significação crítica, do ato de significar (HALL, 1997, p. 155)

Para Pinto (2008), por mais que se reconheça processos de hibridação, algumas marcas e estruturas não se diluem. Segundo o autor:

Independentemente de possível miscigenação, de hipóteses de hibridismo cultural, de africanismos, etc, a música dos trópicos nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais. Por manter seus vestígios intactos como raríssimos domínios de cultura, não há mistura capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado (PINTO apud PINTO, 2008).

Segundo o pesquisador e músico, Bira Reis (2011), “o caxixi é a maraca africana”. Para Reis (2010), o nome “caxixi” é uma corruptela de “mucaxixi”, que representa o som do próprio instrumento. Sobre as origens do instrumento na Bahia, Reis (2011) comenta: “Quando começou o caxixi era aquele feito com aquela palha dura de coqueiro e pedrinhas dentro. Eram mal feitos comparado com os hoje, não eram bem aprimorados. Você só

encontrava na feira de São Joaquim. Os materiais que se usa hoje em dia têm pouco tempo, uns 15 anos.” (REIS, 2011)

Considerando a observação de Tinhorão de que “nos estudos de cultura popular as fontes são imprecisas e os dados de vida do povo, são poucos”, (TINHORÃO, 2008, p. 86), compreende-se a falta de dados em relação à origem do caxixi na Bahia. Segundo Mukuna, a vasta concentração de escravos oriundos de Angola em Salvador certamente justifica porque a capoeira e o uso do berimbau teria se irradiado desta região (MUKUNA, 1979, p. 207).

Para Mukuna (1979), a maioria dos rudimentos musicais e as formas que estão associadas no Brasil, constituíram-se de *estilos loco-regionais*. Admitindo a falta de precisão para identificar como berimbau e caxixi chegaram à Bahia, pode-se presumir que estes instrumentos são *estilos loco-regionais*, híbridos (Canclini, 2003), recriados no Brasil, a partir de lembranças presentes na memória coletiva e individual dos escravos, e se estabelecendo nas celebrações de cunho ritual-popular, como na capoeira e em contextos inusitados como nas orquestras contemporâneas, bandas de jazz, blocos de Carnaval, universidades, e formações diversas.

Em Salvador, Bahia, é possível ver o caxixi nas ruas do Pelourinho, no Centro Histórico, sendo comercializado nas casas de instrumentos musicais artesanais, como o Ateliê de Percussão de Mestre Lua Rasta, onde se encontram alguns exemplares gigantes e na Oficina de Investigação Musical, sobre a qual é dedicado um capítulo desta dissertação. Em casas de presentes aparecem miniaturas e modelos mais simplificados do que os exigidos por músicos profissionais. No Museu Emília Biancardi, há exemplares de caxixi em exposição entre outros instrumentos tipicamente baianos.

Alguns ambientes musicais de Salvador que se destacam por usar o caxixi são: a Orquestra Rumpilez, grupo de percussão e sopro criada por Letieres Leite, com composições

inspiradas desde os toques dos Orixás do culto do Candomblé, como também grandes agremiações percussivas como: Ilê Aiyê, Olodum, Sambas do Recôncavo.

Outro ambiente em que se constata a presença do caxixi é o acadêmico, tomando como exemplo o Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia, UFBA, coordenado pelo professor Dr. Jorge Sacramento.

Em Salvador o local mais expressivo de jazz é a *JAM no MAM*, evento que ocorre aos sábados no pôr do sol, no Museu de Arte Moderna de Salvador, local em que também aparece o caxixi. Outro ambiente musical é a Banda de Gerônimo, nas terças de benção do Pelourinho. Gerônimo é um pioneiro na mistura de sons do Caribe com os ritmos do candomblé. (GUERREIRO, 2000, p. 23).

Outro cenário em que certamente aparece o caxixi em Salvador é na capoeira. Sobre a relação entre caxixi e capoeira é dedicado o capítulo a seguir.



Foto 2: Caxixis em exposição no Museu Emília Biancardi, Centro Histórico de Salvador

4. CAXIXI e CAPOEIRA

4.1 Formação da Capoeira

A capoeira é uma das identidades nacionais brasileiras. Reconhecer as múltiplas identidades culturais em processos de hibridação (CANCLINI, 2003) é a maneira como se explica a formação desta arte-luta-dança chamada de capoeira. A formação de manifestações musicais populares afro-brasileiras, como a capoeira representam processos de hibridação, no sentido que Stuart Hall (1997) chama de adaptações moldadas para espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular (HALL, 1997, p. 155). Diz o autor:

(...) é insistir que na cultura negra popular, as formas são sempre produtos de sincronização parcial, de engajamento através de fronteiras culturais, da confluência de mais de uma tradição cultural, das negociações de posições dominantes e subalternas, das estratégias subterrâneas da recodificação e transcodificação, da significação crítica, do ato de significar (HALL, 1997, p. 155)

A capoeira, misto de brincadeira e ritual, é um exemplo de como a cultura popular negra encontrou uma maneira de manter vivos seus repertórios. Segundo o pesquisado, Hall:

Os repertórios da cultura negra popular (...) eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restaram, estavam sobredeterminados desde pelo menos, duas direções: determinados parcialmente por suas heranças e também criticamente determinados pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. Apropriação, incorporação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, ao lado de um patrimônio cultural africano, (...), conduziram a inovações linguísticas e na estilização retórica o corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, expressividades potencializadas, estilos de cabelo, posturas, maneiras de andar, falar, e uma forma de constituir e sustentar a camaradagem e a comunidade (HALL, 1997, p. 154)

Sobre o sentido ritualístico da tradição, Marilena Chauí destaca uma reflexão de Walter Benjamin, retirada do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo muito vivo, extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média os doutores da Igreja a viam como um ídolo malfazejo. O que era comum nas duas tradições, contudo, era a unicidade da obra, ou em outras palavras sua aura. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. (BENJAMIN apud CHAUI, 2002, p. 320)

Em Tinhorão (2001), citando Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambo*, encontra-se uma versão para o surgimento da capoeiragem:

(...) numa sociedade de classes, a cultura, também é uma cultura de classes. E tudo configurando uma espécie de determinismo cultural que lhes permite explicar o próprio fenômeno da capoeiragem como resultado da perseguição do poder ao exercício dos mais rudimentares direitos individuais (FREYRE apud TINHORÃO, 2001)

A prática africana mais próxima da capoeira brasileira é chamada de Nigolo, ou N'golo. Há certo consenso nas comunidades de capoeira que a capoeira teria se originado do Nigolo. Segundo o depoimento de Mestre João Pequeno de Pastinha, em seu livro “Uma Vida de capoeira”:

Não sou professor de história, mas sei na prática informações que as pessoas não sabem. Perguntei a um africano em São Paulo, na feira do couro, na década de sessenta, lá tinham vários grupos de vários lugares e encontrei um africano que falava português, um pouco enrolado não sei de onde era. Perguntei a ele se lá tinha capoeira e ele respondeu que tinha só que o nome era dança do Nigolo (PEQUENO de PASTINHA, p. 29, 2000)

Sobre a origem da capoeira, Adorno (1987) cita uma carta do artista plástico Albano de Neves e Souza que escreveu de Luanda, Angola, a Luís da Câmara Cascudo:

Entre os Mucope do sul de Angola, há uma dança da zebra N'golo, que ocorre durante a Efundula, festa da puberdade das raparigas, quando essas deixam de ser

muficuemmas, meninas, e passam à condição demulheres, aptas ao casamento e à procriação. O rapaz vencedor do N'golo tem o direito de escolher esposa entre as novas iniciadas e sem pagar o dote esponsalício. O N'golo é a Capoeira. (NEVES; SOUZA, *apud* ADORNO, 1987, p. 19)

De acordo com Adorno, parece evidente que os movimentos de corpo dos africanos, gesto ancestrais preservados em suas danças, serviram com base para a elaboração desta luta coletiva. (ADORNO, 1987). A capoeira em seu contexto de origem era jogada nas ruas, como entretenimento e defesa da população escrava e depois dos escravos recém-libertos. Nesta época não havia sistematização e a capoeira sofria forte repressão, o que culminou em sua proibição pelo Código Penal, até meados do século XIX. (SOARES, 1904)

Foi através do trabalho de dois principais Mestres, Pastinha (1889-1981) e Bimba(1900-1974) que a capoeira tornou-se sistematizada e respeitada. Estes dois praticantes da capoeira nas ruas resolvem criar métodos de ensino no início do século XX, para ensinar e praticar capoeira em academias. As duas vertentes distintas, *capoeira regional*, fundada por Mestre Bimba, com golpes emprestados de outras artes marciais e *capoeira angola*, organizada e disciplinada por Mestre Pastinha, têm diferenças decorrentes das diferenças entre seus precursores. Tanto Bimba quanto Pastinha foram praticantes da capoeira nas ruas e colocaram-na em uma academia.

Porém, a capoeira regional e angola não se parecem. Algumas das diferenças mais fundamentais são: 1) a capoeira regional é jogada sem sapatos, enquanto um fundamento da capoeira angola é jogar calçado; 2) os movimentos da regional são aéreos enquanto a angola é rasteira; 3) um jogo de regional geralmente dura alguns segundos, enquanto um jogo de angola pode durar meia hora ou mais; 4) na regional o jogo é “comprado”, ou seja,

há um corte do jogo anterior pelo próximo jogador, enquanto na angola é o Mestre quem orienta o fim do jogo, fazendo uma chamada com o berimbau. Estas são apenas algumas diferenças, das muitas existentes, que comprovam que não é possível falar em Capoeira sem utilizar os “sobrenomes”- *regional* e *angola*- com o risco de cair numa banalização desta arte. Os Mestres e praticantes também não gostam que se confunda capoeira angola com regional. É como dizer que judô e karatê são a mesma coisa.

Os grupos de capoeira foram surgindo de acordo com a lógica das “linhagens”. Em capoeira é comum o uso desta expressão, que significa que um mestre “X” começou seu trabalho e foi seguido por seus discípulos. Ou seja, os discípulos seguiram a linhagem de tal mestre. Entre esses alunos, os preferidos ou mais dedicados tornam-se mestres que seguem a linhagem do mestre que iniciou o trabalho. Entre as linhagens mais conhecidas estão, na capoeira regional, a de Bimba, e na angola, a de Pastinha e de Bobó.

A bateria de uma roda de capoeira como se encontra hoje é formada por três berimbaus (*gunga, médio e viola*), pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque, podendo variar o número de berimbaus e pandeiros de uma academia para outra. O caxixi é o parceiro do berimbau, tocado ao mesmo tempo por um só instrumentista.

4.2 A Parceria entre Caxixi e Berimbau

A capoeira no seu contexto inicial era jogada nas ruas, acompanhada apenas com palmas e cantorias. Há uma lacuna nos registros históricos que impede a reconstrução do contexto em que foram inseridos os instrumentos que hoje fazem parte da roda de capoeira. Não há registros nem indícios precisos das circunstâncias em que foram inseridos berimbau e caxixi na capoeira. Esta gravura de Debret (1824) mostra movimentações de capoeira sem a presença de instrumentos musicais:



Fig.1. Debret (DEBRET, 1824)

Não é possível detectar o contexto exato em que ocorreu a introdução do berimbau na capoeira. A falta de registros sobre a capoeira pode ser atribuída à ação de Rui Barbosa, que resolve queimar todos os registros relacionados à escravidão. (LARRAIN, 2005). Desenhos do instrumento são encontrados em gravuras, por exemplo, nesta outra gravura de Debret do século XIX (DEBRET, 1824):



Fig.2. Debret: Escravos tocando berimbau (DEBRET, 1824)

Tinhorão, em *Sons dos negros do Brasil* (2008), comenta sobre a primeira referência à música não religiosa no Brasil: “Barnabé tocando berimbau, durante o presépio que os jesuítas armaram no povoado da Bahia, no Natal de 1583, de acordo com o cronista padre Fernão Cardim.” (TINHORÃO, 2008, p. 31).

O termo berimbau, segundo Mukuna, (1979) é derivado de mberimbau, um termo quimbundo, cujo enigma de sua adaptação ainda tem que ser desvendado por etnógrafos, antropólogos, lingüistas e etnomusicólogos, bem como estudiosos de outros campos científicos. De acordo com Mukuna, na África, muitas espécies de arco musical podem ser encontradas entre tribos de Uganda, pigmeus do Congo, em Angola e outras regiões. O uso do arco musical na África está associado principalmente a tribos de caçadores e coletores das savanas, entre *bantus*, da África Central, ou individualmente entre os pastores, para passar o tempo numa tarefa solitária. (MUKUNA, 1979, p.207)

Segundo Mukuna, “o berimbau, como se conhece no Brasil, não veio da África, mas extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares da área banta, onde a escravidão foi

praticada”. (MUKUNA, 1979, p. 138). A utilização do berimbau como se conhece no Brasil é feita da seguinte forma descrita por Mukuna (1979):

(...) numa mão, o músico segura o instrumento na posição vertical, com o terceiro e quarto dedos prendendo o arco, enquanto o dedo mindinho envolve a corda do ressoador (cabaça). Entre o polegar e o primeiro dedo da mesma mão, o músico segura a moeda (dobrão) ou pedra que aplicará sobre a haste, seja para encurtar o comprimento da corda e assim elevar o tom do instrumento ou para produzir um efeito chocalhante (buzzing). Na outra mão, o músico segura o caxixi com o segundo e o terceiro dedos enfiados na alça, enquanto segura baqueta com a mesma mão, como se segura uma colher (MUKUNA, 1979, p. 97)

Sobre a utilização do caxixi junto com o berimbau, pode-se afirmar que em suas regiões de origem na África eles não foram tocados juntos. De acordo com Mukuna, (1979), nas discussões de Kubik, nada é mencionado que indique a combinação com o caxixi.

Mukuna diz: “Entre os *lubas*, o arco musical mais comum, o *lunkomba*, não é tocado junto com o chocalho de cesto, pela simples razão de que eles pertencem a diferentes usos cerimoniais ou sociedades funcionais.” (MUKUNA, 1979, p.160). Segundo o autor, entre os *lubas*, de onde o caxixi deve ter alcançado a parte litorânea a fim de ser transplantado para o Brasil, o arco musical mais comum – *lukomba* - não é tocado junto com o chocalho de cesto (MUKUNA, 1979, p. 206).

Por outro lado, no CD de Jos Gansemans (1995), intitulado *Músicas de Ruanda*, disponível em <http://www.we7.com/artist/Jos-Gansemans>, que compreende gravações de campo deste pesquisador em Ruanda, África, há referência que indica a parceria entre berimbau e outro idiofone, um tipo de maracá com cabo, diferente do chocalho de cesto. Na capa deste cd há uma gravura de um tocador de berimbau africano que toca este instrumento juntamente com um maracá, mais especificamente, na mesma mão da baqueta, similarmente ao uso do caxixi com o berimbau.

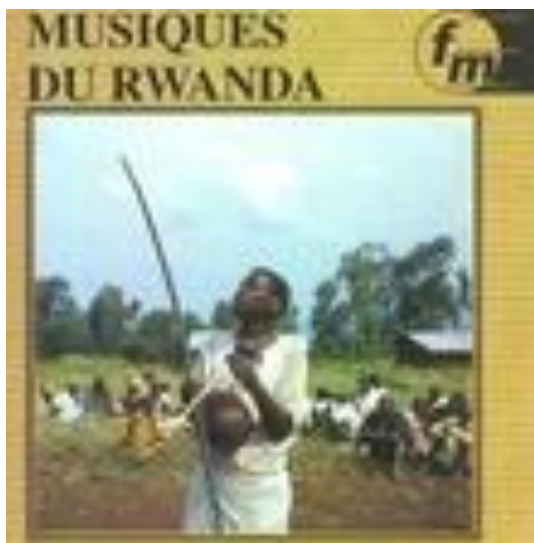


Fig.3 CD Músicas de Ruanda de Jos Gansemans

Souza em “Música na capoeira” relata que, de acordo com informações pessoais de Pierre Verger e Gerard Kubik, o uso em conjunto por um só instrumentista do berimbau e caxixi não foi presenciado durante a estadia de ambos na África. (SOUZA, 1998, p.21). Graham escreve sobre modificações no berimbau ocorridas no Brasil: o uso do arame, do caxixi e do dobrão. (GRAHAM *apud.* SOUZA, 1998, p.22).

Se pesquisadores concordam que o uso do caxixi juntamente com o berimbau ocorreu no Brasil, por outro lado não há registros precisos de *quem* tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e *como, onde, por que e por quem* ele foi introduzido ao berimbau.

O mais antigo Mestre-capoeirista da Bahia prestou depoimento para esta pesquisa e logo em seguida faleceu, prestes a completar 94 anos, Mestre João Pequeno de Pastinha, nascido em Araci, no semi-árido baiano. De acordo com Abib, foi numa das rodas do Largo Dois de Julho que João conheceu o Mestre Pastinha, ícone da capoeira angola, fundador do Centro Esportivo de Capoeira Angola, o CECA. João tornou-se então o principal treinel (professor) do CECA. (ABIB, 2010).

Depois da morte de Pastinha e até os dias de hoje, João Pequeno é o Mestre em sua Academia de Capoeira Angola, continuando os trabalhos do Centro Esportivo de Capoeira Angola, cuja sede está localizada no Forte da Capoeira em Salvador, Bahia.

João Pequeno faleceu durante a realização desta pesquisa, em dezembro de 2011. Ele estava passando por problemas de saúde, problemas de memória, de audição e comunicação, decorrentes da velhice, por isso foi delicado incomodá-lo com entrevistas para saber sobre as origens do caxixi na capoeira.

Porém, em uma das visitas para pesquisa de campo, em sua casa no bairro do subúrbio de Salvador Fazenda Coutos, foi possível perguntar ao mestre sobre este assunto. João Pequeno disse que o caxixi sempre esteve ligado ao berimbau (PEQUENO de PASTINHA, 2011), desde a Escola do Mestre Pastinha, lendário capoeirista do início do século, que fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA.

Por outro lado, no livro *Uma Vida de capoeira*, editado e financiado por Lima (2000), uma produção independente deste aluno e pesquisador, a partir de manuscritos que uma aluna fez ouvindo o Mestre João Pequeno, encontra-se uma versão diferente. Segundo o depoimento de João Pequeno, Pastinha dizia que o caxixi foi uma invenção de dois irmãos de Santo Amaro.

Reproduzo as palavras do livro: “O caxixi acredito que tenha sido invenção de umas pessoas de Santo Amaro, eu mesmo não conheci essas pessoas, Mestre Pastinha me dizia que foram dois irmãos em Santo Amaro, daí vem a Feira do Caxixi todo ano.” (PEQUENO de PASTINHA, 2000, p. 28).

Provavelmente, esta afirmação de Pastinha faz referência a dois irmãos em Santo Amaro que foram os pioneiros em construir caxixis. Não foi encontrado em nenhuma outra fonte dados que indiquem a existência destes irmãos e atribua a eles a “invenção” do caxixi.

A linguagem coloquial com que se comunicam os idosos, principalmente estes mestres da cultura popular, torna imprecisa a reconstrução exata dos contextos descritos por eles. Estes dois depoimentos contraditórios de Mestre João Pequeno em contextos diferentes vai de encontro ao que diz Tinhorão sobre as fontes imprecisas na cultura popular. A pesquisa no terreno da cultura popular, como observa Tinhorão é um campo onde as fontes impressas são poucas, e nelas, muito raros os dados de vida do povo. (TINHORÃO, 2008, p. 86).

Por isso, nessas pesquisas é tão difícil precisar o contexto exato de determinadas investigações, por exemplo, como teria surgido o samba, ou como o berimbau e caxixi vieram parar na capoeira. Para Tinhorão:

(...) com honrosa exceção de Mário de Andrade, e de alguns poucos estudiosos mais, as manifestações da cultura urbana foram sempre definidas depreciativamente como “popularescas” como no caso dos folcloristas, que se interessam pelo povo com o paternalismo autêntico dos senhores feudais da cultura, ou tratados apenas com nível jornalístico em pequenos artigos ou reportagens de circunstâncias” (TINHORÃO, 1997, p. 13).

Mestre Ivan de Santo Amaro foi consultado durante uma Oficina de Construção de Caxixis, realizada na Academia de João Pequeno em janeiro de 2012. Este mestre também concorda com os outros mestres consultados, dizendo que o caxixi foi adicionado ao berimbau há muito tempo atrás, não sendo possível identificar a época exata. Para Mestre Ivan, foram os capoeiristas que tiveram a idéia de reunir estes dois instrumentos, por causa da sonoridade.



Foto 3 Mestre Ivan de Santo Amaro em Oficina de Construção de Caxixis na Academia de João Pequeno em janeiro de 2012

Em pesquisas de campo com Mestre João Pequeno, entre 2010 e 2011, perguntei sobre o material que ele usava para fazer caxixi, porém ele já estava com problemas de memória, não se lembrou do nome do cipó. Mas em seu livro há uma referência:

O fundo do caxixi muitas vezes feito de um tampo tirado da cabaça. O corpo é de vime trançado que a gente pega nas fábricas. Tem também uma palha de nome titara, que faz cesto a gente fazia o caxixi com ela, depois eu descobri esse vime que não dá trabalho para traçar, encontro ele nas fábricas de móveis de vime. Dentro do caxixi vai umas contas de bananeira brava, ou umas sementes secas de flor de bananeira brava. Tem tempo que essas sementes não dão, aí eu compro essas contas de leite, conhecida como lágrima de Nossa Senhora, compro no mercado de São Joaquim, no Mercado Modelo tem mas é mais cara. (PEQUENO de PASTINHA, p. 28, 2000)

Mestres capoeira foram consultados informalmente durante o Encontro Internacional de Capoeira Angola, em Campinas, SP, em 2009, sendo eles: Mestre Augusto dos Anjos, Mestre Zé do Lenço. Mestre Jaime de Mar Grande, Mestre Ciro. Assim como Mestre Lua de Bobó e Mestre Lua Rasta, abordados em suas respectivas academias, os depoimentos de tais mestres não esclarecem nada sobre a introdução do caxixi no berimbau da capoeira porque, quando chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau. De acordo com Mestre João Pequeno e Mestre Boca Rica, Pastinha não gostava do berimbau sem o caxixi.

Enfim, há uma lacuna na literatura sobre a parceria entre berimbau e caxixi e impossibilidade de localizar informações sobre esta questão entre os mestres-capoeiras contemporâneos.

Portanto, pode-se constatar que berimbau e caxixi, dois instrumentos de origem africana, porém de sociedades originárias distintas, se unem no Brasil fruto de *hibridações culturais*, para usar este “termo de tradução” de Canclini (2003).

Para Mukuna (1979), a maioria dos rudimentos musicais e as formas que estão associadas no Brasil, constituíram-se de *estilos loco-regionais*. O caxixi tocado junto com berimbau, certamente, é um destes estilos surgido a partir da criatividade africana.

A definição do contexto exato em que se deu a união de tais instrumentos, portanto, torna-se uma preocupação secundária, na medida em que é tomada a ênfase no processo histórico e social que possibilitou a fusão entre berimbau e caxixi.



Foto 4. Encontro Internacional de Capoeira Angola-Mestre Pé de Chumbo, formado pelo Mestre João Pequeno, Campinas, 2009. Da esquerda para a direita: Mestre Jaime de Mar Grande, Professora Nani de João Pequeno, Mestre Ras Ciro Lima, Treinel Zoinho (embaixo), Mestre Augusto dos Anjos, Treinel Dedê (embaixo), Mestre Pé de Chumbo, Mestre Zé do Lenço, Contra-Mestre Fumaça

4.3 Capoeira: das Perseguições ao Tombamento

No início, a capoeira era uma atividade que ocorria nas ruas, como entretenimento e treino para defesa da população escrava e depois dos escravos recém-libertos. O nível de sistematização era mínimo e havia forte repressão, sendo proibida pelo Código Penal, até meados do século XIX. (SOARES, 1904). De acordo com o decreto número 847, de 11 de outubro de 1890:

Capítulo XIII- Dos vadios e capoeiras:
 Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal
 Pena --de prisão celular por dois a seis meses.
 A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dôbro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo único. Se fôr estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes. (SOARES, 1904)

Em 1940, o Decreto 2848 instituiu o novo Código Penal Brasileiro. No mesmo não é citada a capoeira. A partir desta data o uso da palavra "capoeira" foi liberado. A partir do trabalho de dois principais Mestres, Pastinha e Bimba, foram criados métodos de ensino para a capoeira no início do século XX para ensinar e praticar capoeira em academias. Surgem duas vertentes distintas, *capoeira regional*, fundada por Mestre Bimba, e *capoeira angola*, organizada e disciplinada por Mestre Pastinha.

No exterior, a capoeira também é praticada, levada por mestres e professores seduzidos pela valorização financeira da capoeira em países da Europa, América do Norte, Japão e Ásia. É crescente o número de aprendizes estrangeiros nas academias brasileiras. A maioria deles conheceu a capoeira em seu país de origem e planejou viajar para o Brasil para um curso intensivo.

Assim como no povo Venda, estudado por Blacking, na capoeira todos os membros são capazes e incentivados ao fazer musical. (BLACKING, 1973, p. 34). Um dos fundamentos da capoeira é participar da bateria: tocar e cantar. A música é que define o ritmo e a característica do jogo. A função da música da capoeira segundo Mestre Moraes, de Salvador, em palestra ministrada na disciplina de Educação Informal do Programa de

Pós Graduação em Música da UFBA, Universidade Estadual da Bahia, não é simplesmente reger o jogo, mas conectar a roda com a ancestralidade e espiritualidade. (MORAES, 2010)

A capoeira está imersa em dimensões que vão além da imagem folclorizada, disponível como atração turística. Algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia. Esteves demonstra como a cultura popular folclorizada, oferecida a turistas, dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas dentro do processo histórico. (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, p. 16).

As dimensões históricas que envolvem a capoeira revelam seu papel de resistência às condições de dominação, papel este que ainda hoje é reforçado nos praticantes atuais, incentivados a envolver-se em questões comunitárias e políticas. A capoeira também possui dimensões de história cultural que sofre de amnésia social - o que Burke analisa como fatos históricos que nem sempre vão parar na versão oficial da História (BURKE, 2000). Diz o autor: “embora o passado não mude, a história precisa ser reescrita a cada geração, para que o passado continue a ser intelegível para um presente modificado” (BURKE, 2000, p. 241). O autor compara a história cultural contada pelas elites européias com a história antropológica, descentralizadora.

Tem-se redefinido cultura, no sentido malinowskiano, como se abrangesse “artefatos herdados, bens, processos técnicos, idéias, hábitos, e valores”, ou geertziano, como “as dimensões simbólicas da ação social”. Em outras palavras, estendeu-se o sentido do termo para abranger uma variedade muito mais ampla de atividades do que antes – não apenas arte, mas cultura material, não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual, (...) a vida cotidiana, ou a “cultura cotidiana”, é fundamental para esta abordagem (BURKE, 2000, p. 247)

Para Burke, a censura oficial do passado, ou amnésia social, censura de memórias incômodas, é muito famosa. Veja o exemplo de Hitler e outros ditadores. No Brasil, tivemos Rui Barbosa. (LARRAIN, 2005), que resolve queimar os registros sobre escravidão.

Segundo Hall (1997), “a cultura popular é um *local de contestação estratégica*, de tradições alternativas que reforçam o sentido de reivindicação”. (HALL, 1997, p. 152). Para este autor, algumas estratégias culturais podem fazer a diferença e mudar as disposições do poder, segundo Hall (1997)

Os espaços ganhos para a diferença são poucos e dispersos, meticulosamente policiados e regulados. Eu acredito que sejam limitados (...), que sejam absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de incorporação a ser pago quando a ponta de lança da diferença e da transgressão é desviada para a espetacularização (HALL, 1997, p. 151)

Na capoeira, este *local de contestação* fica evidente quando analisado o lugar da capoeira na sociedade brasileira de um século para o outro: no século XIX, crime, no século XX, expansão, século XXI, em julho de 2008, a capoeira é tombada como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Os critérios para o tombamento são definidos pelo IPHAN, que define patrimônio cultural imaterial como:

Aquele transmitido de geração para geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (BALDIN, 2007).

Para Canclini, “o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive a ideologia dos setores oligárquicos e o tradicionalismo substancial” (CANCLINI, 2003, p. 195). Segundo o autor,

o patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial á produção e distribuição dos bens (CANCLINI, 2003, p. 195)

O tombamento em si, porém, não garante necessário respeito, valorização e reconhecimento para a arte da capoeira. As necessidades de proteção da capoeira e garantia de sua continuidade está condicionada a necessidade de políticas públicas que dêem proteção especial aos portadores desta tradição, os mestres, que dedicam suas vidas à capoeira. Conseqüentemente, uma política de valorização dos mestres, seria capaz de fortalecer os grupos e a capoeira como um todo.



Foto 5. Encontro Internacional de Capoeira Angola. SP, 2009

4.4 Mestres: Livros Vivos

Nas culturas populares de tradição oral, a sabedoria passada de geração para geração é o cerne da sua permanência e não pode estar dissociada da história de seus mestres. Mestres antigos são *livros vivos* de conhecimento. A primeira vez que ouvi este termo foi em conversa com Mestre Lua de Bobó, em Arembepe, distrito de Abrantes, cerca de 40k de Salvador. Eu dizia que estava estudando para entrar no mestrado e ele me disse: “Não vai esquecer os livros vivos”. Depois, já cursando o mestrado, a professora Ângela Lunhing convidou seus alunos para prestigiar um ilustre visitante do Acre, o índio Incamuru e seu filho, que estavam lançando o filme “Livros Vivos”, sobre a transmissão dos ensinamentos indígenas.

Um provérbio africano diz que quando morre um *griô* - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62). Griô é uma palavra que vem da África, segundo representante do Projeto Ação-Griô, durante o Encontro com Culturas Populares e Identitárias, Salvador, 2010, e quer dizer: sangue dos saberes e histórias que circula.

A UNESCO usa a expressão “tesouros humanos vivos”, segundo sua representante Jurema Machado, no mesmo Encontro, durante a Mesa Temática: Lei do Patrimônio Vivo: Lei dos mestres. Segundo Jurema, esta expressão foi concebida a partir de uma concepção do Japão, ela explica, onde há uma consciência do conhecimento acumulado por gerações e não há dificuldade para o reconhecimento de mestres. (MACHADO, 2010)

A partir de meados do século XX, no Brasil, o Movimento Armorial de Pernambuco iniciou um processo de reconhecer e valorizar a presença dos Mestres-Griôs e ressaltar a necessidade de preservar a cultura tradicional. Este processo ganha as universidades e associações comunitárias e se fortalece no primeiro Fórum Social Mundial em Porto Alegre.

Esses mestres começam a viajar e dar oficinas pelo Brasil com a temática da cultura tradicional popular, voltadas para diversos grupos de pesquisa, entre acadêmicos, agentes comunitários e formadores de opinião.

Segundo Sacramento, as atividades concernentes à tradição oral, que constituem o ensino-aprendizagem, são: a observação, a imitação, a repetição e a improvisação com criatividade sobre o visto e o ouvido, sempre mediada por alguém com experiência que naturalmente assume o papel de educar (SACRAMENTO, 2009, p. 12). Este papel, em algumas manifestações populares, entre elas, a capoeira, é designado a um “mestre”.

O trabalho de Sacramento inclui a pesquisa de formas de transmissão musical no candomblé. Ele destaca que a educação musical acontece não apenas nos ambientes de educação institucionais, ou formais, mas também em outros ambientes informais, como o das comunidades culturais, terreiros de candomblé, escolas de samba, igrejas, blocos carnavalescos, ternos de reis, grupos de capoeira, associações de moradores. Para o autor,

(...) os termos: “educação não-formal”, “educação informal”, “educação não-escolar”, “educação paralela”, “educação não-oficial” são inadequados, porque não correspondem à realidade das comunidades culturais que produzem e transmitem seus conhecimentos de geração para geração, seguindo regras que são respeitadas por todos, inclusive no quesito transmissão de saberes, onde o tempo de cada indivíduo é preenchido por preenchido por atividades constantes, o que torna sólida e coerente sua aprendizagem, que se caracteriza principalmente pela repetição de conteúdos. (SACRAMENTO, 2009, p. 56)

Para Sacramento, “os diversos recursos que fazem parte do processo pedagógico da educação não-institucional e que se mostram comprovadamente eficientes seriam enriquecedores para a escola regular se fossem absorvidos por esta, ao invés de desqualificados” (SACRAMENTO, 2009, p. 59)

De acordo com Sodré (1983), o mestre capoeirista negro não ensina seus discípulos, não da maneira como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar, ele não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste. (SODRÉ, 1983, p. 212). Neste processo de transmissão oral, elementos como afetividade, empatia, elos familiares, compromisso, pertencimento, são determinantes na relação mestre-discípulo. O saber é passado através de exemplos para filhos, netos e amigos, de maneira “orgânica”, pela convivência e vivência familiar. O elo artístico-espiritual unindo famílias em torno da tradição ocorre no circo, na capoeira, nos rastafaris, em bandas musicais, em grupos de teatro e dança, e em outras comunidades artísticas e religiosas. Nas religiões afro-descendentes é comum a expressão “filho de santo”, que realça um parentesco que ultrapassa laços sanguíneos.

Este processo de aprender e ensinar na capoeira é muito parecido com ensino-aprendizagem observado em outros contextos de educação informal, como assinala Sacramento:

(...) o ensino em comunidades que não utilizam a escrita musical, como os terreiros de candomblé, as que a mantêm a tradição de folguedos populares, a exemplo dos ternos de reis, e as que cultivam a prática da capoeira, pressupõe intencionalidade, estruturação e sistematização dos conteúdos ministrados, de maneira que a atividade de “ver” assume uma perspectiva muito mais ampla que na escola dita “formal”. Em contextos assim, aprender significa compreender e entender o visto, o observado, desenvolvendo, de modo muito particular, um senso comum aprimorado. A criança que participa das atividades do terreiro juntamente com os adultos, vê, ouve e em seu todo corporal aprende, de maneira empírica, lúdica. Essa atividade coletiva, que se configura como educação dos sentidos, é uma das fontes do desenvolvimento cultural da criança em comunidades como as mencionadas. Por isso consegue internalizar os ritmos e canções mesmo antes de executá-los. Ao vivenciar essa prática, o aluno, de acordo com a tradição, é orientado por um mestre, que lhe transmite a maneira de tocar e cantar (SACRAMENTO, 2009, p. 61).

De acordo com Souza (1998), todos os ensinamentos da capoeira angola são transmitidos oralmente e captados pela observação, ensaio, erro, correções e repetidas demonstrações dos mestres para os aprendizes. Souza explica que durante a roda, geralmente é o mestre quem delibera quais pessoas sentarão nos bancos da bateria e que instrumentos elas tocarão (SOUZA, 1998).

Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas **adequadas** para atender a demanda de mestres, professores e alunos de capoeira. Os verdadeiros atores que representam riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, por exemplo, não têm amparo de políticas públicas eficientes.

Nos anos 60 e 70, os movimentos de folclorização e esportização da capoeira, apesar de contribuírem moderadamente para a expansão e afirmação desta manifestação, alteraram com prejuízos a forma tradicional da capoeira. Os velhos mestres, herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência com mercado cultural, perdendo espaços ou nem tendo acesso a eles, para empresários do ramo do folclore e para esportistas com condições socioeconômicas de se estabelecerem de acordo com as exigências mercadológicas.

Os mestres de tradição oral sinalizam o desejo de que seus familiares e discípulos sigam seus passos. Porém são cada vez mais comuns relatos de mestres de cultura popular reclamando da falta de interesse dos jovens. Um exemplo é o que aconteceu com a *Chegança* de Arembepe- distrito de Abrantes, Camaçari, a cerca de 40km de Salvador. Esta manifestação popular que faz uma alusão aos marujos, tocada com pandeiros, estava ficando cada vez mais distante da juventude, esta interessada muito mais em vídeo-games, televisão, esportes. Somente após um trabalho de uma ONG local, foi possível reunir jovens que quisessem aprender e até montar um grupo jovem de Chegança. O mesmo

ocorre com outras manifestações populares que fazem uso da transmissão oral como coco, ciranda, frevo, maracatu, samba de roda, ofícios de construção de instrumentos.

Das tradições orais brasileiras, os jovens demonstram interesse principalmente pela capoeira. Grupos de percussão também são bem aceitos, quando ofertados como curso em ONGs e associações culturais. Certamente tanto a capoeira quanto a percussão tem um poder de sedução ligado ao gasto de energia, tão necessário aos adolescentes. O trabalho de ONGs e Pontos de Cultura procura multiplicar a ação dos mestres-griôs, cujo foco é familiar, aumentando as chances de despertar interesse dos jovens nas tradições da cultura popular.

A forma de transmissão oral da capoeira coincide com alguns procedimentos de religiões afro-brasileira, entre eles o conceito de mestre e iniciado e a aprendizagem através da observação, analisada anteriormente por Sacramento (2009).

Os processos de transmissão dos mestres-capoeira têm como característica a oralidade e regem o processo de ensino-aprendizagem, desde a parte musical, até o treinamento físico e momentos de reunião-celebração, como a roda de capoeira.

Zumthor destaca a diferença entre *transmissão* oral, que compreende os processo de transmissão e recepção, e *tradição* oral – produção, conservação e repetição (ZUMTHOR, 1997, p. 34). Para Zumthor (1997), não adianta realçar os traços da oralidade que a contrastam com a escrita, mas há um tipo de oralidade primária, sem contato com a escrita, uma oralidade coexistente com a escrita e finalmente uma oralidade mediatizada (ZUMTHOR, 1997, p. 37).

Burke, ao analisar a transmissão da memória social e seus diferentes meios de comunicação empregados, assinala entre eles: “como as ações transmitem memórias ao transmitir aptidões, do mestre ao aprendiz, por exemplo” (BURKE, 2000, p. 75).

Os mestres de tradição oral também são chamados de “portadores de tradição”, porém o termo tradição é alvo de ressalvas, assim como o termo “identidade cultural”, refutado por Canclini (2003), substituído por hibridação. Segundo Burke (2000), tradição é uma idéia essencial na história cultural clássica, sendo a idéia básica de transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração. O autor diz que esta idéia de tradição já foi solapada quando pioneiros em estudos culturais da década de vinte observaram que deuses pagãos só sobreviveram até os tempos medievais, por exemplo, ao preço de transformações, como Mercúrio representado como anjo ou bispo (BURKE, 2000, p. 239).

Burke destaca como Eric Hobsbawm descreveu de modo provocativo, o final do século XIX como a era da “invenção da tradição”, sem dúvida uma época de busca de tradições nacionais, em essência com o objetivo de legitimar a existência do Estado-Nação (BURKE, 2000, p. 83). Segundo o autor:

(...) pode-se sugerir que a distinção entre tradições inventadas e “genuínas” de Hobsbawm é demasiada aguda. Certa medida de adaptação consciente ou inconsciente às novas circunstâncias é uma característica constante da transmissão de tradição (...) Em minha opinião, é impossível escrever história cultural sem tradição, contudo está mas do que na hora de abandonar o que se pode chamar de noção tradicional de tradição, modificando-a para levar em consideração a adaptação, assim como o reconhecimento (BURKE, 2000, p. 240)

A noção de hibridação discutida por Canclini (2003), que abrange diversas esferas de interação de diversas identidades culturais em conflitos e adaptação umas com as outras é diferente do que se entende por tradição. Para Canclini, quando se define identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas) frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história das misturas que a formaram. De acordo com o autor:

Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz, Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. (CANCLINI, 2003, p. 28)

Um termo que substitui ‘portadores de tradição’ é ‘guardião da memória’. Se os mestres de tradição oral, entre eles os mestres-capoeira, transmitem memórias híbridas, mais do que uma tradição estática, essas memórias têm a sua digital, as impressões de sua linhagem. Por isso é tão importante presenciar, anotar e continuamente recontar a o passado a partir das memórias de quem ainda está vivo. Burke (2000) comenta sobre a resistência e permanência da memória africana:

Em determinadas circunstâncias, um grupo social e parte de suas memórias às vezes resistem à destruição de sua casa. Um exemplo extremo de desarraigamento e transplantação é o caso dos escravos negros transportados para o Novo Mundo. Apesar deste desarraigamento, eles conseguiram agarrar-se a parte de sua cultura, a parte de suas memórias e reconstruí-las em solo americano (BURKE, 2000, p. 76)

De acordo com Zumthor (1997), a tradição está ligada à oralidade, isto é, à transmissão pela voz, pela palavra falada, pela “voz viva da comunicação oral”. O autor exemplifica dizendo como na tradição bíblica a voz da serpente foi a causa do pecado original, como na tradição cristã, para quem Cristo é o verbo, valoriza a palavra, como nas tradições asiáticas e africanas consideram mais a forma da voz, atribuindo a timbre, altura, fluxo o mesmo poder transformador e curativo (ZUMTHOR, 1997, p.16). Para este autor, os estudos de fatos da cultura oral, há um século e meio entregue a especialistas (etnólogos, sociólogos, folcloristas, lingüistas), ainda estão implícitos nos termos folclore e cultura

popular, mas Zumthor almeja com seu estudo sobre a poesia oral que a definição de oralidade os ultrapasse ou englobe (ZUMTHOR, 1997, p. 21).

Blacking (1973) comenta sobre o processo de transmissão entre o mestre e o seu filho, quando reflete sobre a diferença entre as capacidades musicais nos *Venda*, povo que foi seu objeto de estudo:

(...) é certo que, mais que capacidades musicais extraordinárias, de herança genética, foram as conseqüências sociais das relações de sangue que levaram ao incremento de sua musicalidade. Mais uma vez não surpreende que os mestres da iniciação tendam a herdar a função de seus pais. O mestre deve conhecer muitos rituais, daí que ao ajudar seu pai no trabalho, o filho se coloque numa posição favorável (BLACKING, 1974, p. 47)

Os mestres têm um papel central de transmitir oralmente seus fundamentos. Sobre mestres de tradição oral, diz Abib :

O que seria da nossa cultura popular sem esses personagens ?? Quem é que tem a incumbência de transmitir para as gerações futuras, esses saberes e tradições acumulados durante séculos ??? Os mestres e mestras de capoeira, do maracatu, do samba, das congadas, dos reisados, das marujadas, das religiões afro-brasileiras e de tantas outras manifestações espalhadas por esse Brasil afora, são peças fundamentais para a preservação e valorização dessas tradições que tanto enriquecem o patrimônio cultural do nosso país (ABIB, 2011)

No tempo Malinowski (1932), precursor da pesquisa de campo, esta esteve voltada para povos de lugares distantes, exóticos, por exemplo, populações indígenas, aborígenes, nativos de florestas tropicais sem contato com a civilização ocidental. Atualmente o trabalho etnográfico sofre alterações em relação ao foco. Hoje é possível encontrar trabalhos com uma dose de localismo e regionalismo, nos quais “o outro” não está tão distante, podendo fazer parte da própria comunidade em que o pesquisador vive. Esta é uma tendência que expressa uma crescente afirmação de integrantes e líderes de comunidades e também vai de encontro

aos defensores do pós modernismo, assim destaca Flick (2009) que “os defensores do pós modernismo argumentam que a era das grandes narrativas e teorias chegou ao fim e as narrativas agora, precisam ser limitadas em termos locais, temporais e situacionais” (FLICK, 2009, p. 21) e Geertz quando diz que “ o conhecimento e a prática são estudados enquanto conhecimento e práticas locais” (GEERTZ apud FLICK, 2009, p. 21).

É interessante observar, por exemplo, filhos de santo que apóiam iniciativas para mães de santo escreverem seus livros, ou igualmente, discípulos de capoeira apoiarem Mestres a lançar seus livros. Nesses casos há um deslocamento da fonte: de informante passivo a autor ativo da obra. Um exemplo deste deslocamento é o livro *Uma vida de capoeira*, uma produção independente financiada e editada em 2000, por Luiz Augusto Normanha Lima, professor da Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, que atribui a autoria a Mestre João Pequeno. O livro é uma organização de manuscritos que uma aluna de João Pequeno fez, ouvindo o Mestre. A tiragem e distribuição foram designadas por Lima ao Mestre e sua família. (LIMA, 2000)

Metodologicamente, as entrevistas com os mestres como fontes para esta dissertação basearam-se em técnicas de história oral, segundo Alberti (2005), é um método que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Diz a autora: “Com o advento do gravador portátil, as entrevistas passaram a ter valor de documento. Trata-se de ampliar o conhecimento de conjunturas e acontecimentos através do estudo aprofundado de experiências e versões particulares” (ALBERTI, 2005, p. 19).

Sobre a história oral, diz Burke (2000):

(...) desde a década de 60, quando historiadores passaram a compreender a importância da “história oral”. Mesmo que trabalhem com períodos anteriores, têm alguma coisa a aprender com o movimento da história oral, pois precisam estar conscientes dos

testemunhos e tradições orais embutidos em muitos registros históricos (BURKE, 2000, p. 72)

A necessidade de obter entrevistas de mestres-capoeira com fins acadêmicos esbarra com uma discussão entre os capoeiristas, mestres, pesquisadores, levantada no Encontro de Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro de 2010, Salvador. Como os colaboradores da pesquisa podem participar dos lucros obtidos com ela? As entrevistas devem ser pagas? Perguntas ainda sem resposta definitiva, sendo cada caso analisado particularmente. Alguns depoimentos de mestres e discípulos da capoeira apontam para uma desconfiança em relação a métodos de trabalhos de pesquisa de campo.

Mestre Lua de Bobó, de Arembepe, por exemplo, comentou que não dá entrevistas se ele não estabelecer um vínculo sólido com o entrevistador, isto é, anos de amizade (BOBÓ, 2009). Caso contrário, ele sugere que o entrevistador pague pela entrevista. Ele conta que já deu entrevista para a Nacional Geografic e reclama que a equipe da revista não se lembrou sequer de mandar um exemplar para ele. Mestre Curió, em palestra no Encontro com Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro de 2010 em Salvador, concorda com Mestre Lua, e vai além: ele não vê com bons olhos o processo que desloca esses mestres para o mundo das teses e trabalhos acadêmicos, sendo os únicos beneficiados, os próprios autores dos trabalhos e não as fontes e informantes (CURIÓ, 2010). Mestre Lua Rasta, em entrevista não estruturada em seu Ateliê de Construção de Instrumentos, também se posicionou semelhantemente aos outros mestres citados (LUA RASTA, 2010)

Entre os mestres-capoeira consultados como fontes para esta pesquisa estão em especial os dois mestres que regem os dois grupos de capoeira escolhidas para amostra. Até o momento da construção do projeto desta dissertação, já tinham sido ouvidos oito mestres-capoeira, abordados informalmente com entrevistas não-estruturadas. Em relação ao tamanho

da amostra, para fins de análise foca-se o tema caxixi e capoeira no estudo de caso de dois grupos específicos descritos adiante: Centro Esportivo de Capoeira Angola-CECA, cujo Mestre é João Pequeno, localizado no Forte da Capoeira em Salvador, BA, e o Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, do Mestre Lua de Bobó, localizado em Arembepe, Camaçari, BA.

Prêmio Viva Meu Mestre

Estes dois senhores responsáveis pelos grupos de capoeira escolhidos como amostra, Mestre João Pequeno de Pastinha e Mestre Lua de Bobó, foram finalistas de um prêmio do Governo Federal, Prêmio Viva Meu Mestre, lançado no final de 2010. Segundo o edital do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, o Prêmio Viva Meu Mestre tem como objetivo reconhecer e fortalecer a tradição cultural da capoeira por meio da premiação de Mestres e Mestras de capoeira, com idade igual ou superior a 55 anos, cuja trajetória de vida tenha contribuído de maneira fundamental para a transmissão e continuidade da capoeira no Brasil. O edital oferecia 100 prêmios de R\$15.000,00.

De acordo com Assessoria de Comunicação do IPHAN, em reportagem publicada no Portal Capoeira, a seleção dos mestres e mestras de capoeira que foram premiados foi finalizada por uma Comissão de Seleção, que pontuou as inscrições habilitadas de acordo com os critérios indicados no edital. O IPHAN informou que a seleção foi feita em reunião da Comissão de Seleção realizada após a liberação de recursos financeiros pelo Ministério da Cultura. (DPI / ASCOM, IPHAN, 2011).

Um prêmio como esse têm a intenção de auxiliar financeiramente tais mestres, porém os capoeiristas engajados reivindicam uma política de valorização dos mestres continuada.

De acordo com Abib :

É preciso uma maior conscientização por parte da sociedade, no sentido de exigir que essas políticas públicas sejam mais efetivas, que possam garantir mudanças mais substanciais na forma de valorizar, incentivar e apoiar as iniciativas provenientes da cultura popular, favorecendo o reconhecimento desses saberes ancestrais, como vitais para a construção de uma sociedade brasileira mais humana, justa e solidária. Os valores e princípios presentes (...) no universo das culturas populares muito tem a nos ensinar! E isso passa pela valorização dos mestres, guardiões desses saberes ancestrais. É preciso que medidas concretas de proteção social e valorização desses sujeitos, sejam tomadas urgentemente no sentido de garantir a esses mestres e mestras, um mínimo de condições para exercerem suas atividades, e mais do que isso, de VIVEREM com a dignidade que merecem (ABIB, 2011)

No dia seis de abril de 2011 foi divulgado o resultado da primeira seleção, com 152 nomes. No dia 5 de julho, o IPHAN divulgou novo resultado provisório de candidatos com inscrições habilitadas e não habilitadas. De acordo com a divulgação do IPHAN, após análise e julgamento dos recursos, a comissão de seleção publicou a homologação do resultado final do concurso no Diário Oficial da União.

Se o a globalização ao mesmo tempo acelera as trocas e encontros e amplia as contaminações multiplicadoras (GIL, *apud*. ARAÚJO, 2004, p.73), também “produz holofotes ‘vesgos’ apontados para grandes produtores e autores que vendem bem no mercado” (SANTOS, *apud* VEIGA, 2004, p.133). Os verdadeiros representantes da capoeira que guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, não têm amparo de políticas públicas eficientes. No capítulo Políticas Públicas para a Capoeira, maiores reflexões sobre o tema.

Os sub-capítulos seguintes são dedicados aos dois mestres capoeira representantes dos grupos de capoeira escolhidos como amostra. Trata-se de breves biografias e descrições dos estudos de caso.

4.4.1 Mestre João Pequeno de Pastinha

João Pequeno de Pastinha era o mais antigo capoeirista vivo, a maior fonte documental viva da capoeira angola até recentemente, quando faleceu em dezembro de 2011, prestes a completar 94 anos. Morava no subúrbio de Salvador, Bahia, no bairro de Fazenda Coutos.

João Pereira dos Santos nasceu em 27 de dezembro de 1917, em Araci, no interior da Bahia, filho de Maria Clemença de Jesus, ceramista e descendente de índio e de Maximiliano Pereira dos Santos vaqueiro na Fazenda Vargem do Canto na Região de Queimadas. Segundo sua autobiografia editada por Lima (2000), aos quinze anos, em 1933, fugiu da seca a pé, indo até Alagoinhas seguindo depois para Mata de São João onde permaneceu dez anos e trabalhou na plantação de cana de açúcar como chamador de boi, então conheceu Juvêncio na Fazenda São Pedro, que era ferreiro e capoeirista, quando conheceu a capoeira.

Aos 25 anos, mudou-se para Salvador, onde trabalhou como condutor (cobrador) de bondes e na construção civil como servente de pedreiro, pedreiro, chegando a ser mestre de obras. Foi na construção civil que conheceu Cândido que lhe apresentou o mestre Barbosa que era um carregador do largo dois de julho. Barbosa dava os treinos, juntava um grupo de amigos e nos finais de semana frequentava as rodas de Cobrinha Verde no Chame-chame.

João Pequeno, tanto gostou da capoeira que se inscreveu no Centro Esportivo de Capoeira Angola, que era uma congregação de capoeiristas coordenada pelo Mestre Pastinha. Desde então, João Pereira passou a acompanhar o mestre Pastinha que logo lhe ofereceu o cargo de treinel, em meados de 1945. Algum tempo depois João Pereira tornou-se então João Pequeno, assim apelidado pelo mestre Pastinha. No final da década de

sessenta quando Pastinha não podia mais ensinar passou a capoeira para João pequeno dizendo: “João, você toma conta disto, porque eu vou morrer, mas morro somente o corpo, e em espírito eu vivo, enquanto houver Capoeira o meu nome não desaparecerá”. (PASTINHA apud PEQUENO de PASTINHA, 2000)

Algum tempo após a morte do mestre Pastinha, em 1981, o mestre João Pequeno reabre o Centro Esportivo de Capoeira Angola no Forte Santo Antônio Alem do Carmo (1982), onde constitui a nova base de resistência, onde a capoeira angola despontaria para o mundo, embora encontrando várias dificuldades para manutenção de sua academia, conseguiu formar alguns mestres e um vasto número de discípulos. Nos anos 80, a capoeira angola estava resumida a duas ou três academias na cidade de Salvador, comprometidas com a difusão de seus fundamentos e não simplesmente interessadas na formação de grupos folclóricos e a retomada da linha de mestre Pastinha pelo Mestre João Pequeno contribui para revitalizar a capoeira angola. (ABREU; CASTRO, 2007.) Segundo Abreu e Castro, a legitimidade de João para conduzir este processo foi delegada pelo próprio Mestre Pastinha, como se observa neste depoimento:

(...) eles (referindo-se a João Pequeno e outro discípulo, João Grande) serão os grandes capoeiristas do futuro (...) Serão mestres mesmo, não professores de improviso como existem por aí que só servem para destruir nossa tradição que é tão bela. A estes rapazes ensinei tudo que eu sei, até o pulo do gato. (PASTINHA apud ABREU; CASTRO, 2007)

Na década de noventa houve várias tentativas por parte do governo do estado em desocupar o Forte Santo Antônio para fins de reforma e modificação do uso do Forte, paradoxalmente em um período também em que foi amplamente homenageado recebendo o título de cidadão da cidade de Salvador, pela câmara municipal de vereadores. Em 2003, o Mestre João Pequeno foi agraciado com o título de Doutor Honoris Causa pela

Universidade Federal de Uberlândia e com a Comenda da 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. Finalmente em 2008 foi reverenciado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tornou-se assim, principal referência da capoeira angola, incentivando jovens e multiplicadores de sua prática. “Eu não estudei, sou analfabeto posso assim dizer, mas a capoeira me fez doutor e eu sou um patrimônio da capoeira. E eu amo a Bahia. Eu não quero morrer, eu quero viver para sempre, eternamente aqui na Bahia”, diz uma das suas frases mais célebres.

Durante a pesquisa de campo para esta dissertação, Mestre João Pequeno conta que já viajou muito para o exterior em países como Espanha, França, Itália, Estados Unidos, para dar cursos de capoeira. (PEQUENO de PASTINHA, 2011). Em idade avançada, João foi proibido pelo médico de viajar desde 2007, conta D. Mãezinha, na casa deles no subúrbio de Salvador, no bairro Fazenda Coutos. Porém, D. Mãezinha diz que o mestre sempre sonha que está viajando ou vai viajar, pergunta sobre a mala, diz que vai pegar o avião, “ele fica bestando”, comenta. Sua neta, também professora de capoeira, Cristiane “Nani” de João Pequeno, comenta que o mestre “virou criança de novo”. Para um senhor que passou sua maturidade viajando pelo Brasil e pelo mundo para ensinar capoeira, é compreensível que as viagens não saiam da sua cabeça.

Quando pergunto: “como é mesmo que se faz caxixi, Mestre?”, ele responde: é com aquele cipó ... que trepa assim... que tem uns espinhos... como é o nome, mesmo, D. Mãezinha?”, pergunta. A esposa diz que não sabe, “não é cipó?”, pergunta. Ele franze a testa: “Não, não é cipó, como é o nome daquela rama que a gente ia pegar no mato?” , pergunta. “Não sei, não é cipó, rama?...” diz a esposa. D. Mãezinha conta que eles iam

pegar essa rama no mato quando moravam em Mata de São João. “Não, como é o nome?”, João começa a ficar nervoso por não se lembrar. Percebo e mudo de assunto: “O senhor ia catar a rama aqui em Fazenda Coutos?”, pergunto. “D. Mãezinha, Nani, vocês não lembram, mesmo?”, ele insiste. “É cipó, vô”, diz a neta. “ Não é, tem um nome”, diz o mestre. E fica “matutando”. “Não dá mais para o vô dar entrevista”, conclui a neta. “Vamos comer o mingau, vô”, ela chama e o leva para a cozinha, “para ele esquecer esta história, senão depois ele fica sonhando”, diz a neta. D. Mãezinha conta que a mãe de Nani morreu quando ela e a irmã eram ainda pequenas, então ela e João criaram as netas, Nani e Kika, que ainda moram com eles.

João Pequeno faleceu em dezembro de 2011, sendo seu sepultamento em 10 de dezembro de 2011 no cemitério Bosque da Paz, em Salvador. No dia 27 de dezembro, o Mestre completaria 94 anos. Com muitas lágrimas e capoeira, foi celebrado seu aniversário em sua Academia no Forte da Capoeira em Salvador.



Foto 6: Prof. Cristiane “ Nani” no aniversário de 94 anos de Mestre João Pequeno

Projeto Pequenos de João

D. Mãezinha, esposa de João Pequeno conta em depoimento que com o dinheiro das viagens do mestre para ensinar capoeira em outros estados e outros países, eles foram construindo a casa e criando os filhos e netos. Criaram a neta, órfã desde pequena, a professora Cristiane Nani de João Pequeno, concluindo o curso de Educação Física, professora de capoeira, que idealizou um projeto no qual João estava bem próximo para atuar: o Projeto Pequenos de João. D. Mãezinha diz que Nani desde criança reunia os meninos da rua para dar aula de capoeira dentro de casa. Depois que a laje da casa ficou pronta, conta Nani, ela juntou os meninos da rua e começou a ensinar capoeira onde até hoje o projeto funciona.

Seu avô participava das aulas, assim como também ela leva os alunos de Fazenda Coutos para assistir algumas aulas e rodas na Academia do Mestre João Pequeno no Forte da Capoeira, e também alguns alunos do CECA ajudam a fazer algumas rodas no bairro Fazenda Coutos. Cristiane diz que muitas vezes ela não consegue transporte para levar e trazer os alunos, outras vezes consegue apoio da secretaria de educação. Em dias de Festa como no Aniversário do Mestre e outras rodas comemorativas, os alunos do projeto Pequenos de João, apresenta trechos teatrais e uma roda mirim de capoeira.



Foto 7. Cristiane “Nani de João Pequeno”



Foto 8 Aluna do Pequenos de João



Foto 9 Alunas do 'Pequenos de João' na comemoração do 94º aniversário de João Pequeno

João Pequeno em Outras Rodas

O evento João Pequeno em Outras Rodas, uma iniciativa de Cristiane “Nani de João Pequeno”, neta do mestre, aconteceu dia 18 de junho de 2011, a partir das 14 horas, na casa de João Pequeno, no bairro do subúrbio Fazenda Coutos, onde também funciona o Projeto ‘Pequenos de João’, também idealizado e coordenado por Nani.

O cartaz do evento, divulgado também pela internet na rede social orkut, convida os alunos deste mestre a comemorar o fim do semestre junto aos alunos do ‘Pequenos de João’. Entre as atividades programadas: filme, roda de capoeira, oficina com bonecos e troca de frutas. O espaço funciona na laje da casa.

Ao chegar ao Bairro Fazenda Coutos, no fim de linha, já avistei a professora Nani, indo comprar frutas para a celebração. Ofereço ajuda e trago uma melancia. Comentamos que a melancia é como uma barriga de grávida e nos dirigimos para a casa de João Pequeno.

Quando vou cumprimentar João, ele pergunta: “você é quem?” Eu digo que meu nome é Maria (assim sou conhecida na capoeira), que moro em Arembepe e trago lembranças de Mestre Lua de Bobó. O rosto de João se ilumina, percebe-se que ele estima muito Mestre Lua. Digo que semana passada foi aniversário de D. Maria, mãe de Mestre Lua, que teve uma festa bonita em Arembepe para comemorar, com roda, Mestre Curió foi. D. Mãezinha diz para retribuir as lembranças, pede para eu falar para ele aparecer. “Você é quem mesmo?”, o mestre pergunta de novo. D. Mãezinha diz que ele pergunta dez mil vezes com quem ele está conversando. Digo de novo que meu nome é Maria e João começa a cantar: “Acorda Maria Bonita, Levanta, vai fazer café, Que o dia já vem raiando, E a polícia já está de pé”.

Todos os olhares se voltam para o velhinho cantando. Pergunto para ele sobre a Escola de Pastinha, quem eram seus colegas. “meus colegas? Curió, Boca Rica, João Grande...” Ele fala sem certeza e de repente diz: “Pastinha já morreu?”. E insiste: “D. Mãezinha, Pastinha já morreu?”. A senhora me olha, como um sorriso, não responde para João. E começa a me explicar: “Ele está assim desde hoje cedo. Está me perguntando em que Estado a gente está! Na casa de quem a gente está?”, ela confessa. “Ele mente”, ela diz. O mestre rebate: “Mãezinha, em que estado a gente está?”. Ela responde: “Bahia”. Neste jogo, João vai sugerindo outras histórias: “A última coisa que eu fiz na casa foi essa viga para segurar a laje”, conta João. D. Mãezinha diz que “imagine, não foi ele que fez, ele me dava o dinheiro que ganhava trabalhando com capoeira pelo mundo e pelo Brasil. ”, ela conta.

Continuam os preparativos para a roda. Nani chama sua irmã Kika para ajudar a trocar o Mestre. Ofereço ajuda, ela fica meio sem graça e me pede para passar a roupa dele. “Claro!”, digo. Ela coloca o ferro na mesa e eu passo.

Neste momento eu faço um parêntese para uma reflexão sobre a pesquisa-ação e pesquisa participativa e suas possibilidades de interações com o objeto de pesquisa. Conheci Mestre João Pequeno em Londrina, PR. Nesta época, fazia parte do Grupo de Capoeira Angola Forte Santo Antônio, que estava realizando um evento anual com a presença de João Pequeno. Como eu morava com o aluno de João Pequeno que coordenava nosso grupo, o mestre ficou hospedado na minha casa. Foi um momento marcante. Nessa época, eu nem sonhava em fazer um projeto de pesquisa científica cujo objeto fosse uma matéria viva, um ser humano. Aproveitei para ouvir histórias como a do mingau de cachorro. “eu tomo mingau de cachorro quando a gripe vai me pegar”, dizia o mestre. “Vai alho pisado e água e vai engrossando com farinha”, ela explica a receita. “A gripe não resiste”. Esse episódio ocorreu em 2001. E dez anos depois eu me vejo passando a roupa do mestre para ele ir para a roda. A pesquisa-ação participante traz possibilidades de interação nas quais elos afetivos são gerados, o pertencimento àquele momento, em cujas vidas são compartilhadas, não há fronteiras entre a pesquisa e ação.

Depois que o Mestre estava pronto, isto é, vestido com a roupa adequada do capoeirista, Nani diz: “ele pode subir”. E um comboio ajuda o Mestre a subir as longas escadas que levam até a laje. No cenário pintado igual ao da Academia do Mestre João Pequeno – arco íris, árvores e capoeira – já está todo mundo sentado: Mestre Ciro, alguns alunos mirins de sua escola em Pernambués, no Centro Social Urbano; alunos do ‘Pequenos de João’ e visitantes. Nani instala a televisão e coloca um documentário sobre a capoeira.

Mestre João Pequeno troca um dedo de prosa com Mestre Ciro, assiste um minuto do filme e se levanta, indo descer as escadas. Todo mundo ficou olhando “para onde ele foi?”. O mestre vai até o portão, olha para a rua, como se esperasse alguém. Eu abordo: “Mestre, vamos lá para a roda.” Ele volta devagar. Eu vejo no rosto de seus familiares a agonia de ver o velhinho de 93 anos subindo e descendo as longas escadas da laje do ‘Pequenos de João’.



Foto.10: Projeto Pequenos de João. Salvador. Fazenda Coutos. Junho de 2011.



Foto 11: Mestre João Pequeno ao lado de Mestre Ciro

4.4.2 Mestre Lua de Bobó

Edvaldo Borges da Cruz, Mestre Lua de Bobó, nasceu em Arembepe, Camaçari no ano de 1950. Muda-se para Salvador ainda pequeno, com a mãe - Dna. Maria Borges da Cruz. De acordo com informações contidas no blog oficial do grupo coordenado por este mestre, por volta de seus 15 anos conhece Mestre Bobó (Sr. Milton Santos) levado pelo seu amigo Bel. Primeiramente, treinou no fundo de quintal, “em terra batida”, no Dique Pequeno do Tororó, em Salvador, BA, na Academia de Capoeira Angola Cinco Estrelas. Por esta academia passaram muitos capoeiristas além de ilustres visitantes. Como canta Mestre Lua de Bobó, “Mestre Bobó me ensinou com toda dedicação, agradeço a Deus do céu, o grande homem de valor, sou discípulo que aprende sou Mestre que dou lição, Mestre Lua de Bobó tem a sua tradição (BOBÓ, 2011)

Acompanhando seu Mestre por mais de 20 anos, inicialmente sendo chamado de “Olhar para Lua”, com o tempo passa a ser chamado pela capoeiragem baiana de Mestre

Lua de Bobó, e em 1987, no Dique do Tororó, no clube Vasco da Gama, recebe oficialmente seu diploma de Mestre de seu Mestre Bobó (Sr. Milton Santos).

Mestre Lua iniciou suas atividades na Associação dos Pescadores Unidos de Arembepe, em Arembepe, Camaçari BA, na gestão do Sr. “Lió” quando realizou seu “1º Encontro de Capoeira Angola” em 1987, com a presença de capoeiristas como, Bobó, João Pequeno, Virgílio, João Grande, Curió, Pelé da Bomba e a companheira do falecido Seu Pastinha, D. Maria Romélia. Funda o Grupo de Capoeira Angola Menino de Arembepe (GCAMA) quando começa a ensinar na cidade de Arembepe e em Salvador BA no Clube de Regatas Vasco da Gama, no Dique do Tororó. A partir de 1987 o Mestre inicia a tradição de realizar seu Encontro anual sempre em data próxima ao seu aniversário e do grupo, no mês de janeiro. Forma 2 Mestres, Eliseu Valverde em Salvador BA, hoje não mais na ativa, e José de Almeida o Mestre Zequinha da Escola Raiz de Angola de Piracicaba SP.

Em 1990 realiza sua primeira viagem ao exterior, quando vai demonstrar sua arte em Atlanta, EUA. Em 1990 o grupo inicia suas aulas em Salvador, no Clube Regatas Vasco da Gama, no Dique do Tororó dividindo o espaço com Mestre Bobó. Onde permaneceu até 2001. Ainda na década de noventa, após passar um período bastante doente, falece Mestre Bobó, aos 65 anos. O Mestre deixa o Dique em 2001 e começa o projeto de construir o espaço próprio do grupo no antigo terreno da família, em Arembepe, Camaçari, BA. Assim, intensificam-se suas viagens pelo Brasil e exterior. A partir de 2002, Mestre Lua de Bobó se muda definitivamente para Arembepe, passando a ministrar suas aulas e a realizar seu Encontro anual inicialmente na Associação Pescadores Unidos de Arembepe, até conseguir terminar a construção do seu espaço próprio. Após muitas dificuldades e com a colaboração de alguns admiradores, no seu evento anual em janeiro de 2005, o grupo inaugura seu

espaço à beira-mar num antigo terreno da família do Mestre Lua de Bobó, herdado de seus pais, localizado à beira-mar na praia de Arembepe, passando este a ser a sede do seu Grupo.

Mestre Lua transmite seus ensinamentos de capoeira angola a seus 3 filhos, Erivaldo, Ariovaldo e Taiana que desde cedo acompanham o Mestre, participando inclusive dos treinos de Mestre Bobó em vida. Estes tornam-se seus discípulos e devem dar continuidade a seus ensinamentos.

Conheci, em 2005, Mestre Lua de Bobó, quando mudei para Arembepe, distrito de Abrantes do município de Camaçari, BA, a 40km de Salvador. No CECA, alguém me falou sobre um mestre já senhor que era de Arembepe. Perguntei aos nativos aonde era sua casa e bati palma. Atendeu um senhor idoso, de barba e cabelos brancos, todo sujo de cimento. Apresentei-me como aluna de João Pequeno, e ele me disse: “venha ver a casa que estou fazendo para nós”. Quando entrei, ele estava com a mão na ferramenta, alisando um batente do que seria a sede de sua Academia em Arembepe.

No decorrer desses anos, freqüentei sua academia como aluna em 2006 e 2007, não com tanta assiduidade, participei do seu encontro anual em 2007 e 2008, e assisti algumas rodas como visitante, por exemplo o Aniversário de D. Maria, mãe do mestre. Vi passarem pelo grupo vários capoeiristas de fora do Brasil e de fora da Bahia, que não mais voltaram, ou voltam só quando podem.

Reaproximar-me do Mestre, agora com fins acadêmicos, trouxe-me uma reflexão crítica diante da realidade de fazer uma pesquisa científica com pessoas, seres humanos. A primeira palavra com o mestre foi para pedir autorização para colocar o nome dele e do grupo no meu trabalho de mestrado. Ele me disse que não dependia dele somente, mas de todo o grupo. Pegou alguns livros de capoeira para me mostrar, entre eles, o Uma Vida de Capoeira, editado por Lima (2000); o livro de Mestre Pelé, que segundo Lua, o próprio Pelé

“ralou” para pagar a edição, vendeu carro, depois comprou outro; o livro de Mestre Curió; e uma revista National Geographic, e uma revista National Geographic, em que há uma matéria sobre capoeira angola em Arembepe. Ele reclama que os jornalistas chegaram, sugaram e depois nem mandaram um exemplar da revista. Ele desconfia, percebo que ele acha que não será beneficiado com a pesquisa. O mestre aponta nos livros que pegou, alguns “erros” imperdoáveis que estão escritos como verdades e percebo que por isso ele teme ser alvo de uma pesquisa científica.

Depois desse dia, voltei algumas vezes na academia, em dias sem movimento e em dias de celebração. Visitei a família no Dia das Mães, fui levar um presente para D. Maria e para Taiana, afilhada do mestre, criada como filha, uma linda, morena, esguia, exímia capoeirista, ela deu para coisa, como eu conversava com o Mestre. Visitei a família numa data especial: o aniversário de D. Maria, a festa foi comemorada dia 12 de junho. Ela parecia uma rainha, disse uma aluna.

Depois visitei de novo, em busca de uma olhada nos livros, mas a conversa ficou boa e preferi o livro vivo. Ele me mostra alguns cartazes de eventos que ele produziu, desde 2004, ele aponta os poucos apoiadores, entre eles, uma empresa de construção civil na qual ele trabalhava, que doou uma lata de tinta de R\$300,00 e o outro era o próprio grafista que produziu o cartaz. Ou seja, pouquíssimos apoiadores. Depois mostrou um cartaz que tinha o apoio do Forte da Capoeira e depois outros cartazes com a apoio somente de associações locais de Arembepe. Depois me mostra um papel e diz, “olha que absurdo”, o papel dizia: homenagem ao grandioso Mestre Lua de Bobó na Academia Mutação com a presença de Tiko Camaleão e um outro mestre. Lua diz que pegou o papel jogado por debaixo da porta. Não recebeu um telefonema, nem confirmação.

Quando eu freqüentava os treinos presenciei várias vezes discussões sobre a restrição que o grupo fazia de fotos, filmagens, entrevistas. Mestre Lua dizia que a entrevista tem que ser paga, que não permite qualquer filmagem ou fotografia do seu trabalho na academia, principalmente de alunos novos, visitantes e pessoas de fora do grupo.

O interesse acadêmico, e sobretudo o sentimento humano, levou-me várias vezes a visitá-lo em dias sem movimento em sua academia, o que gerou laços de amizade com ele e sua família.



Foto 12. Mestre Lua de Bobó, D. Maria e Taiana

4.5 Políticas Públicas para a Capoeira

As discussões sobre políticas públicas para a cultura se intensificaram no século XXI. No Brasil, as experiências do governo de Lula representam passos importantes para as conquistas e rumos que a cultura se posiciona frente aos parlamentares. (ARAÚJO, 2004). Assim como saúde e educação, a cultura assume o papel de *bem imaterial* e deve ser oferecida democraticamente para toda população.

O ex- Ministro Gilberto Gil, em seu discurso de solenidade de transferência de cargo, em 2003, declara:

O selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e a expressem, para que possamos tecer o fio que os unem. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal ao bens simbólicos. Mas sim, proporcionar condições necessárias para a criação e produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Mas sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida, num meio ambiente saudável. Porque ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos tempos coloniais até os dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira (GIL, 2003, p.11)

A capoeira, como uma das identidades culturais brasileiras, não poderia escapar do foco dos elaboradores de políticas públicas. Porém, é preciso ressaltar que essas políticas públicas devem expressar os desejos e necessidades das classes envolvidas. Como ressalta Gil (2003):

O ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verba para um clientela preferencial. Tenho que fazer uma ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas

para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. (GIL, 1997, p. 11)

No fim do primeiro semestre de 2010, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) organizou uma discussão nacional - Políticas de Salvaguarda da Capoeira, Pró-Capoeira- que deverão garantir a preservação da capoeira enquanto patrimônio nacional. Alguns projetos de lei que fazem parte do Pró-Capoeira têm temas polêmicos, entre eles: 1) Formalização legal e oficial da capoeira como esporte olímpico; 2) Regulamentação da profissão de capoeirista; 3) Submissão da formação do capoeirista ao ensino universitário.

A Federação de Capoeiristas da Bahia, FECABA, em setembro de 2010, organizou reuniões com mestres, lideranças, praticantes da capoeira e interessados, para debater os temas polêmicos do Pró Capoeira. Os representantes baianos que participaram de reuniões de Grupos de Trabalho do Pró Capoeira mostraram descontentamento com o processo, alegando falta de transparência nos critérios de seleção adotados para a definição dos representantes de cada estado para participarem destes Grupos de Trabalho. No dia 22 de setembro, em reunião da FECABA no Forte da Capoeira foi elaborado um manifesto e encaminhado à Brasília:

Manifestamo-nos firmemente **contra** algumas propostas apresentadas pelos Grupos de Trabalho, que não refletem o pensamento da comunidade da capoeira como um todo, mas **apenas uma parcela** dessa comunidade, no que diz respeito: a) Formalização de um modelo oficial da capoeira como **esporte de alto rendimento**, visando a sua inclusão nas Olimpíadas. (...). Nosso posicionamento é contrário a **formalização legal e oficial** da capoeira como esporte olímpico, o que naturalmente negaria a diversidade de suas práticas. b) Regulamentação da profissão a partir da **lógica do mercado**, engessando a capoeira num modelo pré-estabelecido e submetendo toda a comunidade de mestres e professores a um Conselho Federal que será o responsável por determinar quem pode e quem não pode exercer essas funções c) Submeter a formação do capoeirista ao ensino

universitário como obrigatoriedade, **quebrando assim as formas tradicionais** de transmissão desses saberes, onde o mestre tem papel central. (ABIB, 2010)

No dia 27 de outubro de 2010, lideranças, mestres e aprendizes, organizaram uma passeata pelas ruas do centro de Salvador, para chamar atenção da mídia e, conseqüentemente, dos governantes. A data escolhida: dia de uma reunião de Grupos de trabalho do Pró-Capoeira em Recife.

O IPHAN agendou para 2011 um Encontro Nacional em Salvador para discutir as questões polêmicas, que não aconteceu. Em julho de 2011, nos dias 13 a 17, foi realizado o Rio-Capoeira 2011, denominada de 1º Fórum Internacional de Capoeira, reunindo representantes de diferentes países para fortalecer e divulgar a capoeira, como uma das maiores manifestações culturais do Brasil.

Um dos principais objetivos do evento, de acordo com reportagem publicada no Portal da Capoeira, do editor Luciano Milani, foi discutir como a capoeira pode ser modificada a fim de participar das Olimpíadas. De acordo com a mesma reportagem, o Mestre Djamir Pinatti explicou que os objetivos do encontro são tentar uma união psicológica da classe e tentar resolver as questões polêmicas e as variáveis da capoeira sendo algumas alternativas competições com contato físico ou apresentação individual com avaliação da técnica feita por um júri, como na ginástica olímpica. Enquanto uma parte dos capoeiristas enxerga esta mudança da capoeira como uma maneira de aumentar a oferta de patrocínio de atletas, outra parte acredita que a modificação ocasionaria a perda da essência desta arte, reduzindo a diversidade de suas práticas à competição.

Outra demanda levantada nas reuniões da FECABA é em relação à necessidade de um programa de aposentadoria para os mestres. Grande parte dos mestres não tem qualquer vínculo empregatício, tendo dedicado sua vida inteira para a capoeira. Segundo Jurema

Machado, representante da UNESCO na mesa temática “Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres)”, durante o Encontro com as Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro de 2010, em Salvador, esta é uma questão delicada. Para ela, “a aposentadoria para os mestres não é prioridade”. Ela explica dizendo que o Estado não pode pagar um salário de aposentadoria aos mestres, salvo se for para que eles dêem continuidade ao trabalho de ensino e preservação das tradições. (MACHADO, 2010). “Não é um programa de aposentadoria, nem de reparação de injustiças, tem que ser um programa de transmissão e valorização dos mestres”, ela diz.

Porém os capoeiristas reivindicam uma aposentadoria mesmo, para que os mestres possam descansar no final de suas vidas. Em artigo publicado no Portal Capoeira, Abib (2011) declara que “é preciso que medidas concretas de proteção social e valorização desses sujeitos, sejam tomadas urgentemente no sentido de garantir a esses mestres e mestras, um mínimo de condições para exercerem suas atividades, e mais do que isso, de VIVEREM com a dignidade que merecem ” (ABIB, 2011)

Exemplos de leis que beneficiam financeiramente mestres da cultura popular no Brasil em vigor na Paraíba e no Rio Grande do Norte, foram citadas na Mesa temática : Lei dos Mestres: Lei do Patrimônio Vivo, durante o Encontro de Culturas Populares e Identitárias, em Salvador, outubro de 2010.

Em 2010, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, divulgou o *Prêmio Viva Meu Mestre*, uma ação vinculada às Políticas de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira, em parceria com Fundação Cultural Palmares e Ministério da Cultura, que oferecia 100 prêmios de R\$15.000,00. De acordo com a divulgação do IPHAN, após análise e julgamento dos recursos, a comissão de seleção publicou a homologação do resultado final do concurso no Diário Oficial da União.

Impossível negar que um prêmio como esse pode vir a beneficiar alguns mestres, porém como uma medida paliativa. Políticas públicas de ação continuada exigem maior comprometimento, isto é, maior disponibilidade de recursos públicos, de maneira a garantir as necessidades decorrentes da velhice que os mestres mais velhos já enfrentam ou terão que enfrentar. Se nas tradições populares a transmissão oral é uma característica determinante, é no mínimo contraditório que o processo de discussão sobre políticas públicas para a capoeira não dê prioridade à salvaguarda dos mestres “portadores da tradição” ou das “transmissores de memórias de identidades híbridas”.

O reconhecimento da cultura como bem imaterial tão necessário para a população quanto saúde e educação representa um avanço em relação a um passado em que negros e negras tinham que se esconder para realizar suas manifestações culturais. As conquistas do Movimento Negro e o aumento da visibilidade da cultura afro-descendente indicam que houve um deslocamento desta cultura, da marginalidade ao destaque. Porém com uma imagem folclorizada, que encobre as verdadeiras relações de dominação as quais foram sujeitados os negros. Por outro lado, os índices de desigualdade social demonstram que a maioria da população negra continua pobre e excluída. Contradições como esta, provam que ainda faltam políticas públicas adequadas para atender as demandas desta parcela do povo brasileiro.

A capoeira é uma das manifestações populares brasileiras ícones da cultura afro-brasileira, presente de norte a sul do país. Apesar das variações de estilos entre um estado e outro, a capoeira pode ser considerada um dos maiores símbolos de identidades nacionais. No exterior, a capoeira representa potencialmente a cultura brasileira e ganha cada vez mais adeptos estrangeiros. Tal relevância em torno desta manifestação da cultura popular

certamente foi o que levou o IPHAN a tombá-la como patrimônio imaterial cultural brasileiro.

O tombamento em si, porém, não garante necessário respeito, valorização e reconhecimento para a arte da capoeira. As necessidades de proteção da capoeira e garantia de sua continuidade está condicionada a necessidade de políticas públicas que dêem proteção especial aos portadores desta tradição, os mestres, que dedicam suas vidas à capoeira. Consequentemente, uma política de valorização dos mestres, seria capaz de fortalecer os grupos e a capoeira como um todo.

As experiências com capoeira para cumprimento da lei Nº 11.645, que prevê a obrigatoriedade nas escolas, do estudo sobre as culturas africana e indígena, é um exemplo de como uma lei pode facilitar a inclusão na sociedade de aspectos da cultura prejudicados no processo histórico.

Contraditoriamente, as discussões sobre políticas públicas para a capoeira estão mais centradas em aspectos tecnicistas e mercadológicos. Como regulamentar a profissão de capoeirista e o ensino de capoeira nas universidades sem salvaguardar os responsáveis diretos pela transmissão dos ensinamentos da capoeira: seus mestres? Como pode ser prioridade a inclusão da capoeira nas olimpíadas e não um programa de aposentadoria para os mestres?

Enquanto a capoeira for vista e consumida como mais um produto oferecido aos turistas, não será possível alimentar suas demandas reais. O turismo consumista não pode contribuir de maneira eficaz para o reconhecimento da capoeira, na medida em que incentiva as práticas de “esmolas”, sendo que o financiamento de um patrimônio cultural deve ser mantido por políticas públicas adequadas.

Os projetos de leis assunto do Pró-Capoeira demonstram falta de conhecimento dos responsáveis pela formulação das leis, o que indica a necessidade de ampliar as representações da classe durante a formulação e votação de tais leis. Os grupos, associações e federações de capoeira, cobram melhor representatividade e maior participação neste processo. O exercício da democracia passa pela obrigatoriedade dos governantes consultarem os pareceres dos envolvidos em seus projetos, sendo a única maneira das políticas públicas expressarem as verdadeiras demandas da população.

Alguns exemplos de iniciativas que foram divulgadas depois do início desta pesquisa sobre políticas públicas para a capoeira: Em 27 de abril de 2011, foi apresentado um projeto de lei na Câmara Federal em Brasília, de autoria do deputado Edson Santos – PT/RJ, que institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. Em notícia divulgada no portal capoeira, o deputado estadual pelo partido dos trabalhadores (PT) Marcelino Galo, reuniu-se numa tarde da quarta-feira, 18 de maio de 2011, com membros da comunidade da capoeira baiana para apresentar o Projeto de Lei (PL) que estabelece auxílio previdenciário para os mestres da cultura popular - guardiões do patrimônio imaterial. No mês de abril, representantes de grupos, associações e federação de Capoeira da Bahia estiveram no gabinete para discutir as demandas do setor e agendou outro encontro para aprofundar o assunto. A entrega oficial do PL foi marcada para o dia 8 de junho, na Assembléia Legislativa. Iniciativas como estas realçam o momento histórico em que se debate a criação de mais políticas públicas adequadas para a capoeira e para mestres de tradição oral.

5. OFICINA DE INVESTIGAÇÃO MUSICAL, UM ESTUDO DE CASO

Na Oficina de Investigação Musical, OIM, fundada e coordenada pelo músico Ubirajara de Andrade Reis, conhecido como Bira Reis, localizado no Pelourinho, Salvador, Bahia, são confeccionados instrumentos de percussão, entre eles, caxixis.

A Oficina de Investigação Musical, OIM, nasceu do interesse de Reis, 56 anos, em pesquisar instrumentos musicais, como ele comenta: “Eu comecei este trabalho quando fazia Arquitetura, a Oficina. Mas a investigação musical começou antes, com a minha própria necessidade como músico de criar sons, timbres, instrumentos, pesquisar novos materiais, reciclar materiais para construir instrumentos” (REIS, 2011)

A OIM, segundo Reis, é uma empresa que se destina a obter recursos para realização e manutenção de outros projetos associados a ela, entre eles, a OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, de perfil educacional, e a Associação Kizumba, que produz o bloco de carnaval que leva seu nome. De acordo com Reis (2011):

A OIM é uma empresa que se preocupa ou se preocupava bem em fabricar e vender instrumentos, que procura trabalhar não só no Carnaval, mas também fomentar o espaço, tem curso para quem vem, tudo isso para formar as pessoas e nós formamos pessoas. Formamos os artesãos que trabalham aqui no Pelourinho. A gente fabrica pouco aqui, mas hoje, os artesãos que eu formei, eles trabalham em casa. Aí me livra da responsabilidade de salário, INSS, é prestação de serviços e eles trabalham para outras pessoas. As pessoas trabalham em suas próprias oficinas e demandam para mim quando necessário. A OIM é uma empresa, a partir da empresa a gente pode ganhar e investir em outras coisas (REIS, 2011)

Ele conta como foi a aquisição do espaço que hoje funciona onde funciona hoje a OIM, de caráter empresarial e mais duas associações também coordenadas por Reis: a

OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, com foco em educação juvenil e a Associação Kizumba, com foco no bloco de Carnaval:

(...) a primeira sede da OIM estava localizada no Rio Vermelho, no Morro da Sereia, depois passaram para a Federação, em seguida para o Forte Santo Antônio, depois para o Carmo, depois Ladeira do Carmo. O local atual da OIM foi conseguido através de um projeto aprovado pela UNESCO, que possibilitou comprar o prédio no pelourinho onde funciona hoje a OIM, de caráter empresarial e mais duas associações também coordenadas por mim: a OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, com foco em educação juvenil e a Associação Kizumba, com foco na formação de um bloco de Carnaval. A Oimba tem o Bloco de Carnaval Buscapé, são alunos que vem indicados, alguns são portadores de necessidades especiais (REIS, 2011)

Segundo Reis, seu interesse pelo caxixi começou no Morro da Sereia, quando ficava próximo de pessoas que fabricavam berimbau e caxixi. Segundo ele:

O caxixi, a princípio mucaxixi, eu acredito que veio de alguns rituais da África, como a maraca. O caxixi é uma maraca africana. Este é o caxixi, a princípio mucaxixi, um idiofone, de sacudir. Caxixi ou mucaxixi é uma palavra que representa o som do instrumento. É uma palavra bantu que tem mais a ver com os bantus para rituais bantus e ele só permanece hoje devido à sua funcionalidade dentro da capoeira senão ele deixaria de existir, deixaria de ser usado, entraria em desuso, como a gente chama. Então ele permanece. E depois foi introduzido na música popular.

Segundo o músico, “nós (ele e os caxixis) saímos da capoeira para ser um instrumento solista. Primeiro com o Airton Moreira, ele tocou o caxixi para o mundo. Ele e o Anunciação” (REIS, 2010). Sobre a introdução do referido instrumento na Bahia, Reis comenta que “quando começou o caxixi era aquele feito com aquela palha dura de coqueiro e pedrinhas dentro. Eram mal feitos comparado com os hoje, não eram bem aprimorados. Você só encontrava na feira de São Joaquim. Os materiais que se usa hoje em dia têm pouco tempo, uns 15 anos.” (REIS, 2011)

Educador, artista plástico, percussionista músico de sopros, arranjador, compositor e pesquisador, Bira desenvolveu um método de construção de caxixis que consiste em super-reforçar a alça para deixar o instrumento mais seguro e facilitar seu manuseio. De acordo com Reis, há cerca de 10 anos ele trouxe um caxixi africano da França com uma alça fininha, diferente do modelo usado na capoeira com a alça em forma de meia lua. Reis diz que nos últimos 10 anos, ele incentivou a produção desse modelo africano de caxixi que tem a possibilidade de juntar em um só instrumento, pares e trios do mesmo caxixi, em suas palavras.

“O caxixi serve muito para quem quer estudar independência”, explica o músico, exemplifica com uma demonstração.

Mão esquerda x . x . x

Mão Direita . x . x .

A notação utilizada é o *time line*. Sobre este tipo de notações, o capítulo: Transcrições Adequadas. Reis explica que o instrumento pode ser usado em qualquer estilo musical, samba, frevos, xote, maracatu, “é só você aprender e desenvolver sua própria técnica, você pode tocar qualquer coisa”. Ele demonstra : “Numa célula de samba , por exemplo, usada em muitos lugares, é”:

M E x . x . x . x .

M D . x . x . x . x

Em seguida, exemplifica com uma célula que corresponde “ao agôgo do ijexá”:

MD xx..xx.xx

ME xx..x.

Em relação ao material utilizado, Reis diz que usa o junco ou vime, que segundo ele, está em extinção. E comenta: “As pessoas buscam no interior (vime). Está uma coisa rara, pois ele precisa de uma terra especial, um tipo de manguezal, uma terra úmida. O vime está em extinção nessas terras do nordeste” (REIS, 2011)

Além de fabricar caxixis, Reis utiliza diversas rítmicas do instrumento em suas performances, entre elas, samba, jazz, reggae, xote, frevo. Segundo o músico, o uso do caxixi na música popular é recente, principalmente tratando-se do uso do caxixi independente do berimbau.

Isso começou com Airton Moreira, o Naná e o Antônio Ferreira da Anunciação, com uma música nova, inclusive parece que num daqueles Festivais da Canção, na década de 60. Nas universidades começa a surgir um interesse. Lembro-me que recebi uma encomenda da UFBA de uma série com mais ou menos 20 caxixis, do menorzinho até o maior. (REIS, 2011)

Para Reis, o caxixi só sobreviveu no Brasil devido à sua função na capoeira, apesar de ser usado em quase todos os estilos musicais brasileiros, xote, samba, frevo, como ele exemplifica. Para Reis (2010), o caxixi saiu da capoeira para ser um instrumento solista. Segundo Reis, a funcionalidade é que garante a continuidade do instrumento, senão ele cai em desuso. (REIS, 2010) Para ele, a função religiosa é esquecida e a função se torna mais de diversão. (REIS, 2011) Ele acredita que se não houver uma função o instrumento desaparece, com aconteceu com o balafon, instrumento africano (REIS, 2011). “A função religiosa”, diz Reis, “é esquecida. Torna-se mais diversão”, conclui. Por outro lado, Reis reconhece que o uso do instrumento em ambientes religiosos ainda se faz presente no Brasil, por exemplo, quando o caxixi é usado em casas de candomblé ou umbanda como *girê*, espécie de sino que se sacode para “chamar o santo” (REIS, 2010).

O músico dirige o grupo Kizumba, bloco carnavalesco no qual foliões participam tocando instrumentos fabricados pelos artesões da Oficina, entre eles, caxixis. Reis explica que associações estão integradas à OIM:

A OIM é uma empresa e a partir da empresa a gente pode ganhar e investir em outras coisas. Por exemplo, na OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, uma associação com perfil diferente da OIM, na qual o foco é educação infanto juvenil, uma educação múltipla, arte integrada, fabricação, pesquisa com reciclagem. É um trabalho de sensibilidade para portadores de necessidades especiais. A OIMBA é isso. A OIM A OIM é uma empresa, não é uma associação. Kizumba é uma associação preocupada com o Carnaval. Acima dos adolescentes, os adultos, preocupados com a música, com alegorias, adereços, fantasias, preocupados com a linguagem musical. O trabalho da OIMBA já é mais ligado à reciclagem de pety a cursos de instrumentos com pety.

Reis conta que os alunos da OIMBA são especiais, alguns até possuem necessidades especiais e são indicados por outras associações:

As pessoas vem mais do Irmã Dulce, do Alô Arte, do projeto Axé ou de algum bairro que já foi indicado por outra associação. Então a gente se deu melhor nessa, e mais quando a gente criou o Buscapé, bloco de Carnaval, então o foco é esse, o Carnaval. Temos as oficina e tudo para culminar no Buscapé no Carnaval na rua. Podem ter cursos nos bairros, nos Alagados, a gente vai lá, dar cursos e sai no sábado de carnaval.

A Oficina de Investigação Musical é uma das iniciativas de incentivo e produção cultural que mantém viva a produção musical neste bairro de Salvador que carrega o nome de um local de penitência dos escravos. Nas últimas décadas, depois da reforma apoiada por Antônio Carlos Magalhães, que indenizou as famílias moradoras e construiu um centro empresarial de exploração turística, o bairro convive com a produção cultural, o turismo e a marginalidade de viciados em crack.

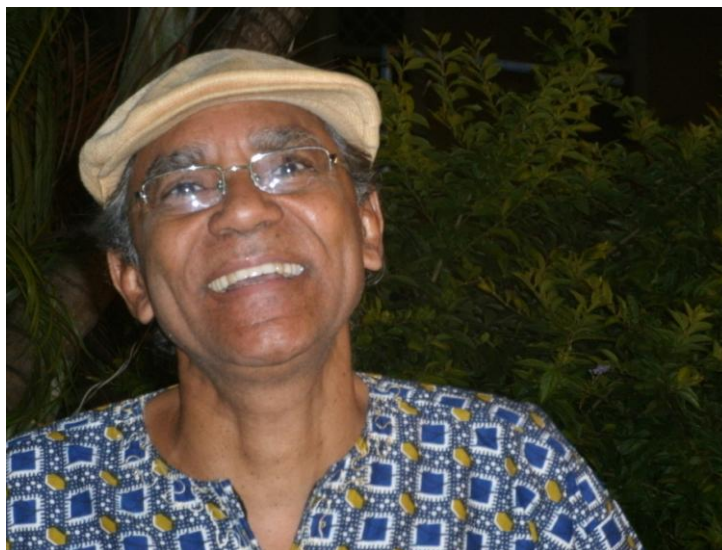


Foto 13 : Bira Reis

5.1 Caxixi: do Ritual ao Popular

Como o caxixi, um instrumento de origem cerimonial africano, tornou-se um elemento da capoeira e configura entre instrumentos da percussão popular? Devido a processos de desterritorialização, hibridação e através da dinâmica do popular, analisados a seguir.

Mukuna apresenta uma análise de como cada elemento da cultura bantu estava inserido dentro do todo, destacando que “dentro dessa sociedade, seu valor simbólico assume significado quando encontrado dentro da totalidade da expressão regulada por normas ritualísticas” (MUKUNA, 1979, p. 161)

Este sentido ritualístico é expressivamente alterado quando este instrumento sai de seu território originário e atravessa o oceano na memória dos escravos. Na análise de Mukuna sobre a mutação de elementos bantu do tradicional ao popular no Brasil, o autor destaca que o processo de mutação é condicionado por uma ruptura, no caso a desterritorialização do povo bantu tirado de sua terra natal devido ao regime escravocrata.

Este processo não é brusco, mas é alimentado pela necessidade de sobrevivência, manifesto pela persistência de elementos culturais fora de seu núcleo tradicional, retidos na memória individual e coletiva de seus portadores. (MUKUNA, 1979, p. 153)

Na música, estes elementos (africanos), juntamente com os das fontes indígenas e européias, forneceram um solo fértil para o crescimento de várias formas (religiosas e profanas) que serviram nas décadas passadas como tópico para inúmeros estudos, tanto de musicólogos quanto de folcloristas. Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre as quais as influências européias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas encontram suporte (MUKUNA, 1979, p. 77)

A análise de Hall (1997) sobre o popular em seu sentido de contestação estratégica ilustra o que acontece com os elementos africanos sujeitos à diáspora:

O papel do “popular”, na cultura popular é o de fixar a autenticidade de formas populares, enraizando-as em experiências de comunidades populares das quais elas retiram seu vigor e permitindo-nos vê-las como expressão de uma vida social específica e subalterna, que resiste a ser constantemente transformada em baixa e periférica (HALL, 1997, p. 153)

Canclini observa que a elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente do pensamento moderno. (CANCLINI, 2003, p. 207). O autor comenta como o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos é uma novidade das três últimas décadas. Segundo este autor, há pelo menos três diferentes usos do “popular”: folcloristas falam do popular tradicional, meios massivos, de popularidade, e os políticos, de povo. (CANCLINI, 2003, p. 271). Por exemplo, no Brasil, faz parte da cultura

popular tradicional o cordel, a capoeira, o maracatu, o afoxé, o bumba-boi, entre outras dezenas de formas de expressão.

Para Canclini, enquanto os folcloristas teorizam uma tradição que permanece inalterada, que constitui a identidade do patrimônio cultural dos países e apontam para o perigo de extinção destas tradições devido ao progresso e avanços tecnológicos, o autor sistematiza algumas refutações:

1. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais. Na realidade, estas se desenvolvem transformando-se. Para comprovar, o autor cita a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares interessados em manter sua herança e renová-la. (CANCLINI, 2003, p. 217)

2. O popular não se concentra em objetos. Arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de idéias, nem os costumes, repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas das experiências coletivas. O autor cita Roberto da Matta, que diz que aspectos mais importantes do popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que em objetos inertes. (MATTA, *apud* CANCLINI, 2003, p. 221)

A pesquisa no terreno da cultura popular, como observa Tinhorão é um campo onde as fontes impressas são poucas, e nelas, muito raros os dados de vida do povo. (TINHORÃO, 2008, p. 86). Por isso, nessas pesquisas é tão difícil precisar o contexto exato de determinadas investigações, por exemplo, como teria surgido o samba, ou como o berimbau e caxixi vieram parar na capoeira.

A criatividade popular que surpreende a cultura erudita é assinalada pelo antropólogo Darcy Ribeiro quando pergunta: “como estabelecer a forma e o papel da cultura erudita feita de transplantes regidos pelos modismos europeus, frente à criatividade popular, que mescla

tradições mais díspares para compreender essa nova versão de mundo e de nós mesmos?” (RIBEIRO, 1995, p. 16). Reconhecer este “popular” é o que faz Ribeiro quando coloca que a cultura do negro no Brasil é:

(...) uma cultura feita de retalhos do que o africano guardara no peito dos longos anos de escravidão, como sentimentos musicais, ritmos, sabores e religiosidade (...) A partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela é que se estrutura nosso carnaval, o culto de iemanjá, a capoeira e inumeráveis manifestações culturais. (RIBEIRO, 1995, p. 223)

O caxixi, sendo um instrumento originariamente cerimonial na África, foi transplantado para o Brasil adquirindo usos e funções ligados à práticas populares. Não veio fisicamente com a população *bantu*, mas na memória deste povo, segundo o historiador Jovino Silva, nada era permitido trazer no traslado forçado. (SILVA, 2002). Silva comenta que “o que vinha não era o objeto, mas o conhecimento, depois abtava encontrar materiais similares” (SILVA, 2010). Este processo, segundo Silva, aconteceu com outros instrumentos africanos. Diz o autor: “Muitos perderam a função rapidamente, outros foram simplificados, outros tiveram seus sons e técnicas de execução transpostos para sopros e cordofones ibéricos. Contudo, os lamelofones permaneceram em uso até final do século XIX e xilofones até meados do século XX”(SILVA, 2010).

Por essas razões analisadas pelos autores, é compreensível que o caxixi tenha saído de sua terra natal, África, na memória dos negros, devido ao regime da escravidão, permanecido como elemento expressivo em uma cultura como a afro-brasileira e se popularizado na capoeira. A capoeira, apesar de não se enquadrar em “religião afro-brasileira”, sendo reconhecidamente uma prática do universo popular, apresenta procedimentos ritualizados. A forma de transmissão oral da capoeira coincide com

procedimentos de religiões afro-brasileira, entre eles o conceito de mestre e iniciado e a aprendizagem através da observação. Em seu *Capoeira Angola-Ensaio Sócio Etnográfico*, 1968:, destaca Rego:

O **caxixi** é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenária*, Lineu) cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha. (...) No interior do caxixi, há sementes secas, que ao sacudir dá som característico (REGO *apud.* MUKUNA, 1979, p. 99).

Quando o caxixi torna-se também um instrumento da percussão popular, usado em contextos sem qualquer indício aparentemente ritual, por exemplo, um show de jazz ou bloco de carnaval, constata-se que a mudança foi em relação à função do instrumento além do seu uso.

Enquanto o caxixi se estabeleceu entre as práticas musicais populares como parceiro do berimbau na capoeira, alguns músicos destacam-se pelo pioneirismo em usá-lo independentemente do berimbau na música popular, em estilos como jazz, xote, frevo. De acordo com Bira Reis, os responsáveis por introduzir o caxixi na música popular foram Airton Moreira, Naná Vasconcelos e Anunciação.

A biografia de Airton Moreira está disponível em <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=263>, no “Site do Jazz e da Música Instrumental Brasileira”. De acordo com o sítio, Airton Moreira nasceu, em 1941, em Itaiópolis – interior de Santa Catarina –, e viveu seus primeiros anos em Curitiba. Aos treze anos tornou-se músico profissional tocando percussão, bateria e cantando em bandas de baile. Aos dezesseis anos mudou-se para São Paulo, passando a apresentar-se regularmente em casas noturnas e programas de televisão como percussionista, baterista e cantor. Em 1965, no Rio de Janeiro, conheceu a cantora Flora Purim, que foi para os Estados Unidos, em 1967, e, logo depois, Airton a seguiu. Uma vez em

Nova Iorque, começou a tocar com músicos importantes como Reggie Workman, JJ Johnson, Cedar Walton e o baixista Walter Booker. Atualmente, Airton Moreira desenvolve trabalhos ligados a world music e é professor de Etnomusicologia na UCLA. Atua também como produtor e educador em diversos países. Reconhecido por produtores e maestros como o percussionista mais popular do mundo, é inegável a sua contribuição para o desenvolvimento e manutenção do alto nível da chamada worldmusic. Entre os artistas de renome mundial, com quem ele já se apresentou e gravou, estão Antonio Carlos Jobim, Miles Davis, Chick Corea, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Stanley Clarke, Carlos Santana, Gil Evans, Gato Barbieri, Paul Simon, Quincy Jones, entre outros.

Juvenal de Holanda Vasconcelos, Naná Vasconcelos, conhecido mundialmente por ser um “mago” da percussão do cenário musical nacional também se destaca pelo uso do caxixi. Nasceu em Recife. Aprendeu a tocar todos os instrumentos de percussão, mas nos anos 60 se especializou no berimbau. Quando procurei Naná pela internet na intenção de conseguir uma entrevista para esta pesquisa, consegui, no máximo, enviar perguntas para sua secretária e depois de meses, ela me mandou uma resposta: “Naná está muito ocupado. Disse para você entrevistar alguém que fabrica caxixis”. Acredito que minhas perguntas sobre a origem do caxixi e sobre o material de fabricação o fizeram acreditar que ele não poderia me ajudar.

Antônio Ferreira da Anunciação mora no mesmo prédio da Oficina de investigação Musical. Quando Bira Reis disse que um dos pioneiros em usar o caxixi na música popular é baiano e estava tão perto, sugeri uma entrevista, porém Reis me disse que era impossível porque Anunciação “não era bem relacionável”. Mas, durante a construção da dissertação, conheci um parceiro musical de Anunciação, do Grupo Triatuan, que revelou outra dimensão da história de Anunciação. Em conversas informais com este parceiro, refletimos que Anunciação, músico, mestre de percussão, encontrava-se desmotivado musicalmente e

desorganizado emocionalmente e financeiramente. Com insistência deste parceiro, Anunciação subiu novamente ao palco no lançamento do CD do Grupo Triatuan, recentemente, inclusive tocando o caxixi em algumas performances, recuperando parte de sua auto-estima.

Se de acordo com Reis, o caxixi entrou na música popular através destes três músicos descritos acima, nos anos sessenta, por outro lado, não foi possível localizar registros precisos que indiquem outros usos do caxixi na música popular anteriores a esta época. Certamente, ele pode ter sido utilizado em maxixes e sambas da primeira metade do século XX. Pesquisas futuras podem investigar estes outros contextos do caxixi.

Contemporaneamente uma artista que se destaca por usar o caxixi é Badi Assad, musicista de renome internacional que começou sua carreira em 1989 e desenvolveu uma habilidade para mesclar o violão com a voz ao mesmo tempo com pequenos instrumentos percussivos, entre eles o caxixi. A musicista e compositora Badi Assad, nasceu numa família de músicos. Sua carreira começa, segundo ela, a partir do primeiro trabalho gravado e conseqüente primeiro show pago em 1989, com o lançamento de 'Dança dos Tons'. Sobre os principais trabalhos da artista, ela diz:

Considero principais os DVDs gravados com minha família: 'Um Songbook Brasileiro' e o gravado com os guitarristas Larry Coryell e John Abercrombie '3 Guitars'. Quanto aos meus cds... esses são todos crias, e por serem crias, não tenho preferências, mas posso dizer que o cd 'Rhythms' foi bem importante por ter recebido alguns prêmios, assim como o 'Wonderland', pela mesma razão (ASSAD, 2010)

Badi Assad destaca-se por ser uma das pioneiras a utilizar o caxixi ao mesmo tempo com o violão, quer dizer, na mesma performance, realizando uma parceria entre caxixi e violão que se assemelha á parceria entre berimbau e caxixi. Ela conta como isso começou:

No início dos anos 90 eu tive aulas de percussão com Zé Eduardo Nazário e uma das primeiras lições que tive foi polirritmia usando o caxixi. Depois de algumas semanas eu dominava a independência das

mãos e me questioneei: se eu posso fazer isso com as mãos tocando caxixis, porque não tentar tocar o caxixi com uma das mãos e o violão com a outra? e foi a partir daí que tudo começou. Percebi que poderia, de fato, desenvolver uma habilidade para mesclar o violão com a voz e pequenos instrumentos percussivos, tudo ao mesmo tempo. uma descoberta que abriu infindável horizonte! (ASSAD. 2010)

A artista então desenvolveu a técnica. Esta parceria entre caxixi e violão utilizada por Assad, é um exemplo das infinitas hibridações possíveis produtos da criatividade de artistas, como deve ter acontecido com a parceria entre caxixi e berimbau:

A partir do momento que descobri que era possível... estudei que nem uma louca! horas e horas de puro deleite, desafiando a mim mesma. sempre com um gravador para não perder nenhum momento de criação espontânea. também me ajudou muito a escrita musical, pois ela me ajudou a entender a mecânica dos movimentos: quando a mão virava pra algum lado pra obter um som específico do caxixi, eu tocava aquela nota específica no violão. e assim... construí uma partitura para poder estudar, com todas as anotações necessárias para a execução dos dois instrumentos simultaneamente. Depois os movimentos ficaram independentes e eu livre para poder cantar e improvisar sobre eles (ASSAD, 2010)

No cenário nacional, a Bahia é considerada um dos estados de maior expressão cultural. A originalidade de sua cultura popular faz deste estado um centro cultural de referência internacional. A seguir, são citados alguns dos ambientes de música popular em Salvador em que se constata a presença do caxixi, demonstrando como um instrumento de origem ritual/cerimonial africano está presente em diferentes gêneros da música popular brasileira nesta cidade, reconhecendo primeiramente que a definição de música popular é abrangente. São recortes que expressam a diversidade musical da cena popular na cidade de Salvador, trazendo à tona contextos que se constata a presença do caxixi na música popular nesta cidade.

Um ambiente musical que utiliza o caxixi em Salvador é a Orquestra Rumpilézz. Criada por Letieres Leite é um grupo formado por cinco músicos de percussão e 14 músicos

de sopro. As composições são inspiradas desde os toques dos Orixás do culto do Candomblé, como também grandes agremiações percussivas como: Ilê Aiyê, Olodum, Sambas do Recôncavo. Alguns dos artistas que já tiveram participação nos shows da Orkestra Rumpilezz.: Ed Motta, Armandinho, Stanley Jordan.

Outro ambiente em que se constata a presença do caxixi é o acadêmico, tomando como exemplo o Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia, UFBA, coordenado pelo professor Dr. Jorge Sacramento. O grupo lançou recentemente um CD intitulado *Ziriguidum*, com peças de compositores baianos vivos que, segundo Sacramento, também utiliza o caxixi de uma forma moderna/contemporânea, explorando efeitos diversos que o referido instrumento pode proporcionar.

O ambiente *jazz* também utiliza o instrumento caxixi. Um dos responsáveis pela utilização de instrumentos de percussão afro-brasileiros no jazz é o músico Airton Moreira. Em Salvador o local mais expressivo de jazz é a *JAM no MAM*, evento que ocorre aos sábados no pôr do sol, no Museu de Arte Moderna de Salvador. O projeto completou uma década de muito sucesso de público e crítica. Com todas as edições lotadas, o projeto conquistou não só baianos e turistas como também críticos e formadores de opinião.

Um ambiente musical consagrado em Salvador em que aparece o caxixi é a Banda de Gerônimo, no Pelourinho, espaço para diversos estilos musicais como samba, salsa, jazz, baião, reggae, que completou sete anos de existência, nas terças de benção do Pelourinho. Gerônimo é um pioneiro na mistura de sons do Caribe com os ritmos do candomblé. (GUERREIRO, 2000, p. 23).

Certamente devem existir outros cenários da música popular em que aparece o caxixi em Salvador, que podem ser investigados por pesquisas futuras.

Usos e Funções do caxixi

Ao identificar transformações ocorridas nos usos e funções do caxixi, retirado de sua terra originária e transplantado para Brasil, retoma-se um tema recorrente em Etnomusicologia. Segundo Merriam:

Quando falamos de usos da música, estamos nos referindo a meios nos quais a música é empregada na sociedade humana, à habitual prática ou exercício usual da música, como uma coisa em si mesma ou em conjunto com outras atividades. Mas música é usada em certas situações e torna-se parte delas e ela pode ou não ter uma função mais profunda (MERRIAM, 1964, p. 210)

A problemática de *identificar* usos e funções específicas do instrumento em destaque propõe um diálogo com as dez funções da música esquematizadas por Merriam. A função originária dos usos do caxixi na matriz africana em cerimoniais *bantu* vai de encontro à função da música identificada por Merriam como função de “validar instituições sociais e religiosas” (MERRIAM, 1964, p. 223). Seja quando o caxixi é um instrumento que fornece o padrão rítmico básico de cada cerimonial, ou quando faz parte de adereços, como quando é coberto com ráfia para que o iniciado não veja. (MUKUNA, 1979). Ao ser incorporado em práticas musicais populares, por exemplo, ao ser usado no Bloco Carnavalesco Kizumba do Pelourinho, Salvador, coordenado por Bira Reis, esta função é substituída pelas funções de diversão e de entretenimento.

O próprio Reis afirma que “a função religiosa é esquecida, e se torna mais diversão” (REIS, 2011). Para Reis, o caxixi só sobreviveu no Brasil devido à sua função na capoeira, apesar de ser usado em quase todos os estilos musicais brasileiros, xote, samba, frevo, como ele exemplifica. (REIS, 2010). Por outro lado, Reis reconhece que o uso do instrumento em ambientes religiosos ainda se faz presente no Brasil, por exemplo, quando o caxixi é usado

em casas de candomblé ou umbanda como *girê*, espécie de sino que se sacode para “chamar o santo” (REIS, 2010).

O uso do caxixi na capoeira, prática popular de fundamentos ritualísticos, revela ainda a função de “validar instituições sociais e religiosas”, apesar das funções mais aparentes serem as duas citadas acima – diversão e entretenimento - e a de “representação simbólica”. Muitos procedimentos da capoeira coincidem com procedimentos da religião afro-brasileira, como o conceito de mestre e iniciado, a transmissão oral, a aprendizagem pela observação. Um grupo de capoeira, mesmo inserido do universo popular, não deixa de ser uma instituição social, com hierarquias e regras. Por exemplo, uma boa performance de berimbau com caxixi demonstra que o capoeirista teve dedicação ao estudo da musicalidade, sendo reconhecido por seu mestre.

Nos grupos de capoeira estudados, o capoeirista dedicado recebe um lugar de honra na bateria, por exemplo, no viola - o berimbau de cabaça menor, instrumento solista. É comum o mestre presentear o aluno dedicado com um verso durante uma cantiga, que autoriza o discípulo reger o canto. A presença do caxixi como parceiro do berimbau, portanto, expressa funções de representação simbólica e validação das instituições sócio-rituais, no caso o respeito e lealdade à disciplina do mestre. Mestre Boca Rica (2010), aluno da Escola de Pastinha, em entrevista não estruturada em sua Academia no Forte da Capoeira, disse que Pastinha não gostava de berimbau sem caxixi.

Mukuna (1979) identificou uma função rítmica no caxixi e comenta que na capoeira, “ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente” (MUKUNA,1979, p. 90). Nos grupos de capoeira escolhidos para a amostra, o caxixi é utilizado desta forma.

Sobre as funções da música em contextos específicos, Oliveira Pinto (2008) comenta que “as sonoridades tropicais evoluem à maneira de um caleidoscópio de combinação de sons, volumes fortes e principalmente, como expressão musical inserida em contextos bem definidos, desempenhando funções específicas” (PINTO, 2008). Oliveira Pinto (2000) analisa como o som puro, como almejado pelos músicos do ocidente, em geral é um som pobre em riqueza tímbrica dentro da concepção estética africana e ressalta o conceito de sonoridades ampliadas, exemplificando com o papel do caxixi como parceiro do berimbau:

Instrumentos musicais melódicos, como xilofones (marimba, balafon, timbila), cordofones (arco musical, kora, nsansi) ou lamelofones (kalimba, samza), muitas vezes recebem um tratamento especial, que lhes amplia a sonoridade básica. Trata-se de sons produzidos por platinelas de tampinhas de garrafa, presas nas bases da calimba; são os chocalhos percutidos juntamente com a baqueta sobre a corda do arco musical – o caxixi do berimbau. Aquilo, portanto, que na estética ocidental é compreendido como ruído, na África e nas manifestações afro-brasileiras, é concebido como enriquecedor do som instrumental básico (PINTO, 2000, p. 106)

Para Pinto, toda a produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, interrelações múltiplas. Estas interrelações acontecem entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio texto musical, e entre musicalidades e visões de mundo (PINTO, 2000, p. 92).

Assim, pode-se admitir que presença do caxixi como parceiro do berimbau, tocados ao mesmo tempo, assume uma função de “sonoridade ampliada” (PINTO, 2000), característica da riqueza tímbrica da música africana, conseqüentemente, da música afrobrasileira.



Foto 14. Caxixis Gigantes na OIM

5.2 Rítmicas com Caxixis

As possibilidades rítmicas com caxixis disponíveis no apêndice deste trabalho são algumas descrições de rítmicas encontradas nos grupos utilizados para a amostra.

A presença do caxixi no berimbau é o que Pinto (2000) chama de sonoridades ampliadas, uma preocupação característica da musicalidade africana e afro-brasileira. O autor explica que o som puro é um ideal da música ocidental. O caxixi, um chocalho, amplia o som de fuzz ou buzz, ou tchi, ao tocar o arco com a baqueta, produzindo o “tchi” de uma célula como “Tchii-tchii-tchdom tchdim”

O caxixi é usado por educadores musicais como ferramenta para uma das lições fundamentais para os percussionistas: estudar a independência entre as mãos. Bira Reis (2010) diz que como os percussionistas precisam desta habilidade, o caxixi em pares torna-se ideal para o estudo da independência. Rosauro (1996) em seu *Método Completo Para Caixa Clara*

chama de “técnica uniforme”, ou técnica universal, a técnica que visa a posição idêntica das mãos na busca de um resultado sonoro mais equilibrado possível (ROSAURO, 1996, p. 6). Segundo o autor, os exercícios são propostos para que o aluno sinta o trabalho independente de cada uma das mãos, tendo o cuidado de igualar a dinâmica entre as duas. (ROSAURO, 1996, p. 13)

As maneiras como o referido instrumento é usado nas práticas musicais populares em destaque neste trabalho – a capoeira e em estilos de música popular brasileira – são terrenos onde se exercita a independência entre as mãos, habilidade requerida pelo percussionista. Segundo Bira Reis, o caxixi pode ser usado em diferentes estilos musicais, dependendo da criatividade e habilidade do tocador (REIS, 2010). As possibilidades rítmicas com caxixis podem ser exploradas de acordo com os gêneros musicais que ele acompanha.

De acordo com Bira Reis, numa célula de samba, por exemplo, usada em muitos lugares, é:

M. E. x.x.x.x.

M. D. .x.x.x.x

. Reis vai demonstrando células de acordo com números, certamente para aproximar-se da noção de compasso, por exemplo, seis, dois, três. Ele explica rapidamente, com um exemplo após o outro: Diz “seis” e mostra:

x.x.x.x.x.x
. x.x.x.x.x.x.

Em seguida, diz, “dois” e mostra:

X.X.
.X.X

Depois, “três”:

x.x.x.
.x.x.x

De acordo com Reis, há infinitas possibilidades rítmicas com pares de caxixis, só dependendo da criatividade e habilidade do músico.

5.2.1 Transcrições Adequadas

Durante a elaboração do projeto desta pesquisa, surgiram dúvidas em relação à presença ou não de transcrições tradicionais no trabalho final, conseqüências de reflexões sobre a insuficiência da notação ocidental para padrões não ocidentais.

Para Bastos, em entrevista à Revista On line de Etnomusicologia, Música e Cultura, “a questão de saber se a transcrição é adequada ou não, é uma questão filosófica, epistemológica e teórica que atravessa os campos que trabalham com esse tipo de exercício, o da transcrição”. Bastos acredita que a transcrição é uma via privilegiada de compreensão da música, percebendo que a transcrição não é a música. (BASTOS, 2008).

Por outro lado, segundo Anthony Seeger, “as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (SEEGER, 1987, p. 102). Seu avô, Charles, Seeger, já apontava para um cuidado com as transcrições, quando afirma que criar partituras para um contexto musical em que os sons não são pensados em termos de grafia, nos leva a uma desconstrução da partitura em sua base epistemológica e cultural. Nesta direção, a reflexão nos conduz a uma interpretação sobre a notabilidade em música, sobre as conexões entre a grafia musical enquanto instrumento descritivo ou prescritivo (SEEGER, 1958).

De acordo com Sacramento, de um modo geral, os etnomusicólogos consideram dois tipos de transcrição, o manual e o mecânico, a respeito dos quais escreve Nettl: “Transcription

is used to solve specialized problems, for this many kinds of techniques, mechanical and manual, have been develop, including notation based on a culture`s own notation system, or simplifications such as solmization, or various sorts of graph arregements” (NETTL apud SACRAMENTO, 2009, p. 105).⁶ Sacramento destaca que existe a transcrição prescritiva, onde podemos colocar como exemplo uma partitura de uma música com a escrita tradicional ocidental, que é executada por quem entende esse código tal como está escrito, e a transcrição descritiva, onde além das informações básicas é preciso colocar informações adicionais com o objetivo de orientar melhor o executante. (SACRAMENTO, 2009, p.105)

Se a problemática das transcrições reside no fato de que as culturas, objeto de estudo etnomusicológico, são quase que na sua totalidade ágrafas, Nettl observa: “Concerned with a study of music that lives largely in oral tradition, ethnomusicologists have spent a great deal of their energy finding ways of reducing it to visual forma” (NETTL apud SACRAMENTO 2005, p. 75)⁷.

(...) ao longo das cinco décadas, muitos pesquisadores, entre os quais: Merriam, Waterman, Herskovits, Béhaque, tentaram, sem sucesso, transcrever ritmos africanos, à luz dos valores, princípios e normas pertinentes à tradição ocidental de música. No momento em que ritmo ritualístico são gravados, sua transcrição posterior aliena-os da dimensão simbólica em que foram produzidos, tocados, dançados, vivenciados, e nessa medida eles nada mais representam. Transportá-lo do seu contexto ágrafo, primitivo, para o da linguagem musical escrita, configura-se como uma dificuldade insuperável. Há que ressaltar aqui o fato de que as religiões negras, pertencem a um complexo cultural milenar fundado na tradição oral. A música é parte essencial de seus cultos. (SACRAMENTO, 2009, p. 118)

⁶ Transcrição é usada para resolver certos tipos especiais de problemas, através de muitos tipos de técnicas, mecânicas e manuais, tem sido desenvolvidas, incluindo notação baseada no próprio sistema cultural da cultura, ou simplificações como resolução, ou vários trechos de arranjos gráficos”

⁷ “Preocupados com o estudo de música que permanece na tradição oral, etnomusicólogos passaram muito tempo procurando meios de reduzi-la à forma visual.”(NETTL, 2005, p. 75).

Como as rítmicas com caxixi são afrodescendentes, tentar transcrevê-las na notação ocidental teria uma função de satisfazer necessidades acadêmicas. Mas ao considerar que um trabalho acadêmico não deve servir apenas aos acadêmicos, deve-se considerar também outras formas de traduzir os exemplos sonoros, como registros em CDs e/ou DVDs e/ou blog. Uma das intenções iniciais do projeto era fazer filmagens de trechos de shows e de entrevistas com representantes dos grupos escolhidos para amostragem. Operacionalmente, devido a restrições em relação ao equipamento adequado e ao tempo hábil, não foi possível garantir um trabalho específico com áudio-visual, sendo o estudo dos cenários usado como material para as reflexões contidas na dissertação.

Optou-se por incluir alguns exemplos de transcrição ocidental, inseridos na discussão sobre fazê-la ou não. Porém a maior parte das transcrições deste trabalho, usadas como exemplos no corpo do texto são *time lines*, opções para uma transcrição adequada aos padrões afro-descendentes. Este termo, introduzido por Joseph K Nketia em 1970 (PINTO, 2000, p. 94), são tais fórmulas que compõem-se de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. De acordo com Pinto, os *time lines*, ou linhas rítmicas, representam uma seqüência de batidas estruturadas assimetricamente e repetida ciclicamente, representados com xis e ponto. (PINTO, 2008) Pinto descreve: “assim, pode-se perceber na time line qual o ciclo formal que serve de base à peça, se é de ciclo de oito, de doze ou de dezesseis pulsações” (PINTO, 2008, p. 4). Este autor exemplifica um dos primeiros time-line observado por Debret, um padrão rítmico que é batido com palmas no contexto cultural afro-brasileiro e que hoje se estende por todo o país, podendo ser descrito da seguinte forma (PINTO, 2008, p. 3)

X..X.X..

Sendo o X, a pulsação percutida e o ponto, a pulsação muda, uma fórmula rítmica que orienta os músicos no conjunto, registrado muito antes da invenção do fonógrafo. Diz o autor:

Os time line patterns estão inseridos em uma grande variedade de repertório de música brasileira e funcionam como uma linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem ser também batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro (PINTO, 2000, p.95)

O autor observa que como elemento musical estável, as fórmulas time line sobreviveram em geral à diáspora e também nas migrações no interior do continente África.

Os time line pattern são responsáveis por uma variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como orientação para as demais partes da música na sua linha temporal. Além disso, manifestam relações históricas, confirmando, por exemplo, a origem bantu do samba de roda, ou a origem iourubá e/ou fon dos candomblé gege-nagô. Assim, e de forma similar à etnolinguística, o estudo aprofundado da música também serve de suporte científico à reconstrução da história das culturas africananas no Brasil (PINTO, 2008, p. 4)

O autor observa como a rítmica, em especial os time-lines são transmitidos, aprendidos e comunicados na música africana, conseqüentemente na música afro-brasileira, através de sílabas articuladas na fala, que ajudam a memorizar e também a ensinar os referidos padrões rítmicos (PINTO, 2000, p.106)

A tarefa de traduzir os exemplos de rítmicas de pares de caxixi exemplificados por Bira Reis em notação ocidental teve orientação do professor doutor Jorge Sacramento, designado pelo Orientador como Co-Orientador. Traduzí-los em time lines foi ainda outra tarefa matemática. No apêndice deste trabalho estão o total de transcrições.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caxixi, de acordo com a organologia, ciência dos instrumentos musicais, e segundo a classificação organológica de Hornbostel e Sachs (1914), é um instrumento idiofônico, do tipo de sacudir. Este chocalho de cesto é provavelmente originário da África-Bantu, segundo Mukuna, sendo o termo *bantu* usado para designar um conjunto de etnias africanas localizadas na região que hoje é o Congo e Angola (MUKUNA, 1979). Segundo este autor, na África, mais precisamente, o caxixi é encontrado na região do Rio Kasai, um dos principais afluentes do Rio Congo, onde é conhecido como *dikasá*, tendo funções de compor cerimoniais de iniciação e de gêmeos, usado pelos povos *lubas e kubas*, além de ter uma função extramusical: a de ser parte de adereços cerimoniais. (MUKUNA, 1979)

O caxixi chegou ao Brasil através da memória coletiva e individual dos africanos, que não eram autorizados a trazer nada no traslado forçado (SILVA, 2002). Os materiais utilizados na África foram adaptados aos encontrados no Brasil e o caxixi foi incorporado ao instrumental da capoeira, não sendo possível precisar o contexto exato em que isso ocorreu, possivelmente pela falta de registros históricos relacionados aos costumes dos escravos.

A desterritorialização dos povos africanos, repatriados no Brasil, ocasionou uma ruptura dos limites entre os usos e funções deste instrumento na Mãe-África, de cunhos cerimoniais, transformando seus usos e funções no Brasil em matizes populares. Os processos que geraram tais transformações podem ser descritos como hibridismo, termo usado por Canclini (2003), e sincretismo, termo retirado da antropologia e sociologia, que segundo Nettl é a fusão de diferentes padrões culturais.

Souza (1998) destaca que de acordo com informações pessoais de Pierre Verger e Gerard Kubik, o uso em conjunto por um só instrumentista do berimbau e caxixi não foi presenciado durante a estadia de ambos na África. (SOUZA, 1998, p.21). Graham escreve

sobre modificações no berimbau ocorridas no Brasil: o uso do arame, do caxixi e do dobrão. (GRAHAM *apud.* SOUZA, 1998, p.22). A escassez de registros históricos sobre a escravidão impede precisar o contexto específico em que estes instrumentos se tornaram parceiros. Da análise de algumas gravuras de Debret (1824), nota-se referência a originários jogos de capoeira, nos quais observam-se casos de ausência de instrumentos musicais, e em outras gravuras examinadas, o berimbau é o único instrumento presente.

Esta pesquisa utilizou estudo de caso de três locais da região de Salvador, BA, nos quais o caxixi está presente, para coletar dados e analiticamente compará-los, sendo eles: dois grupos de capoeira, Centro Esportivo de Capoeira Angola-CECA, localizado no Forte da Capoeira, Salvador, BA, e Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, localizado em Arembepe, Camaçari, BA, região metropolitana, e o terceiro, a Oficina de Investigação Musical, OIM, local de produção comercial de instrumentos, fomento à produção cultural e ensino de música, localizada no Pelourinho, Salvador, BA.

A escolha destes três locais específicos como amostra foi devido, primeiramente, às experiências pessoais da pesquisadora, e também devido ao interesse em destacar pelo menos dois ambientes diferentes em que o mesmo instrumento é usado de maneiras distintas: na capoeira, dentro deste complexo cultural, associado ao berimbau, e na música popular, compreendendo que usar o termo “práticas musicais populares” seja mais adequado para referir-se tanto à capoeira quanto à música que é produzida na Oficina de Investigação Musical.

Na cultura popular, mestres são verdadeiros livros vivos de conhecimento, podendo receber diferentes denominações, entre elas, chamados de *griôs*, que quer dizer ‘sangue das histórias e saberes que circula’, chamados de portadores da tradição, e para os críticos da tradição, podem ser chamados de guardiões da memória. A UNESCO usa a expressão

“tesouros humanos vivos”. (MACHADO, 2010) Na tradição oral, o conhecimento é passado através de processos de transmissão oral de geração para geração, entre esses processos, a observação, a imitação, a repetição e a improvisação com criatividade sobre o visto e o ouvido, sempre mediada por alguém com experiência que naturalmente assume o papel de educar (SACRAMENTO, 2009, p. 12).

Mestre João Pequeno de Pastinha, responsável pelo Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, era o mais antigo capoeirista e faleceu durante a construção desta dissertação, prestes a completar 94 anos. Em pesquisa de campo, ele relata que o caxixi já estava presente desde a Escola de Mestre Pastinha, lendário capoeirista do começo do século XX. Quando os mestres-capoeiristas mais velhos ainda vivos chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau, isto é, segurado e tocado ao mesmo tempo, por um único instrumentista. Esta parceria rendeu a popularidade do instrumento.

Este chocalho de cesto foi também incorporado ao instrumental percussivo da música popular, segundo Bira Reis, coordenador da Oficina de Investigação Musical de Salvador, por iniciativa dos músicos Airton Moreira, Naná Vasconcelos e Anunciação, sendo usado em diferentes estilos, entre eles o jazz, o samba, o frevo, que geram diferentes possibilidades rítmicas. A pesquisa de campo com Bira Reis possibilitou destacar algumas destas rítmicas, traduzidas em notação tradicional e em *time lines*, termo introduzido por Joseph K. Nketia em 1970 (PINTO, 2000, p. 94), que são tais fórmulas que compõem-se de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Para Pinto, os *time lines*, ou linhas rítmicas, representam uma seqüência de batidas estruturadas assimetricamente e repetida ciclicamente, representados com xis e ponto. (PINTO, 2008)

A procura de uma notação adequada para sons afro-descendentes é uma preocupação de alguns etnomusicólogos, destacando Anthony Seeger quando alerta que, “as transcrições

nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (SEEGGER, 1987, p. 102). Assim, encaminham-se as conclusões desta dissertação.

6.1 Conclusões

No cenário nacional, a Bahia, não está entre os estados de maior expressão em termos econômicos, contudo em termos culturais é um dos mais representativos das identidades culturais brasileiras em estado de hibridação com a contemporaneidade e com a originalidade da cultura popular, que faz da Bahia referência internacional nos interesses de exploração turística. Esta cultura popular é possuidora de uma dinâmica capaz de ser inserida nos processos da modernidade, nas indústrias culturais, na globalização.

No período histórico atual, em que a cultura ganha dimensão científica, a capoeira é tombada como patrimônio imaterial cultural da humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Aumenta o interesse acadêmico por estudos antropológicos, sociológicos, pedagógicos, etnomusicológicos, com interesse em investigar os processos de transmissão oral originários da cultura afro-descendente.

Ao tomar o caxixi como ponto de partida para revelar seus contextos, uma das motivações iniciais era a investigação de quando, como e porquê o caxixi foi incorporado ao berimbau da capoeira, sendo o referido chocalho de cesto originário de rituais e cerimoniais da África-*bantu*, entendendo o termo bantu como o conjunto de etnias localizadas na região que hoje está o Congo e Angola. Porém, na literatura sobre o assunto e nas pesquisas de campo, não foi possível identificar este contexto. Admitindo a falta de precisão para identificar como berimbau e caxixi chegaram à Bahia, pode-se presumir que a união destes instrumentos são *estilos loco-regionais* (Mukuna, 1979), híbridos (Canclini, 2003), recriados no Brasil, a partir de lembranças presentes na memória coletiva e individual dos escravos,

chegando a contextos como celebrações de cunho ritual-popular, como a capoeira e em contextos inusitados como nas orquestras contemporâneas, bandas de jazz, blocos de Carnaval, universidades, e formações diversas.

Se o caxixi originalmente africano recriou-se no Brasil, assim como outros elementos de tradições africanas, é porque os processos de *sincretismos* e *hibridações* permitiram interações nunca imaginadas. É o que permitiu que berimbau e caxixi, dois instrumentos de sociedades originárias distintas se fundissem na performance de um só instrumentista, em uma manifestação da cultura popular brasileira, a capoeira.

A instrumentação de uma bateria de capoeira como se conhece hoje, com berimbau, caxixi, pandeiro, reco-reco, agogô e atabaque, é resultado do deslocamento desta arte que se organizava nas ruas, sem qualquer sistematização, para a organização da capoeira em academias, o que ocorreu no início do século xx, através do trabalho de dois principais mestres, Mestre Bimba, com a capoeira regional e Mestre Pastinha, com a capoeira angola. Ao ser sistematizada em academias, a formação da bateria de capoeira foi adquirindo o aspecto que tem hoje.

O papel sonoro do caxixi no berimbau da capoeira é o que Pinto (2008) chama de “sonoridade ampliada”, própria da música africana e, portanto, da música afro-descendente. Nos grupos de capoeira escolhidos para a amostra, o caxixi é usado desta forma, sendo que os executantes na maioria das vezes não têm consciência deste papel, devido ao processo de ensino aprendizagem estar baseado na oralidade, ou seja, em processos de observação, imitação e repetição.

Ao tomar a capoeira como contexto do caxixi, procurou-se ampliar a análise do instrumento para a análise do contexto. Desta maneira, foram reveladas dimensões históricas e políticas da capoeira, entre elas, os debates contemporâneos sobre a necessidade de

políticas públicas adequadas para salvaguardar os mestres, guardiões desta arte brasileira, da qual o caxixi é um elemento. Na época em que foi realizada a pesquisa de campo com o Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, cujo mestre é João Pequeno de Pastinha, no segundo semestre de 2010, a comunidade capoeirista, representada pela Federação dos Capoeiristas da Bahia, FECABA, estava em debate, realizando fóruns semanais para discutir temas polêmicos do Programa Pró-Capoeira, do Governo Federal. O Pró-Capoeira, chamado de Políticas de Salvaguarda da Capoeira, estava organizando grupos de trabalho regionais com representantes dos estados e lideranças capoeiristas, com a intenção de debater os temas polêmicos, entre eles, a profissionalização da profissão de capoeirista, a inserção da capoeira como esporte olímpico e a vinculação do ensino da capoeira ao meio acadêmico. Em reuniões da FECABA, no Forte da Capoeira, Salvador, foi apontado que havia problemas com a representatividade nos grupos de trabalho regionais. Outros questionamentos levantados pelas lideranças levaram o Fórum a elaborar um manifesto de repúdio aos temas polêmicos do Pró-Capoeira e a organizar uma passeata pelas ruas de Salvador para chamar a atenção da mídia e dos governantes. Da análise da fragilidade desta situação, o capítulo 3 Caxixi e Capoeira, dedicou atenção especial ao tema, gerando os subcapítulos 3.3, Capoeira: das perseguições ao tombamento como patrimônio imaterial e o 3.5, Políticas Públicas para a Capoeira.

Outro questionamento levantado nos fóruns da FECABA foi em relação à necessidade de um programa de aposentadoria para os mestres, tema que também foi abordado durante o Encontro com Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro de 2010, em Salvador. No final do segundo semestre de 2010 foi lançado o Prêmio Viva Meu Mestre, porém os capoeiristas reivindicam mais do que um prêmio, uma aposentadoria mesmo, para que os mestres possam descansar no final de suas vidas.

Políticas públicas de ação continuada exigem maior comprometimento, isto é, maior disponibilidade de recursos públicos, de maneira a garantir as necessidades decorrentes da velhice que os mestres mais velhos já enfrentam ou terão que enfrentar.

Os trabalhos de campo com os mestres capoeira demonstraram que os senhores mestres, guardiões da memória, portadores de tradição, carecem de atenção dos elaboradores de políticas públicas. Mestre João Pequeno morreu com 93 anos, já estava com problemas de saúde decorrentes da velhice. Os recursos que sustentaram seu plano de saúde eram arrecadados por iniciativas de seus mestres formados e discípulos.

Mestre Lua de Bobó aponta que é com muita dificuldade que consegue realizar seu encontro anual, com a mínima participação de recursos públicos. A realização do Fórum Rio-Capoeira 2011 com o foco na inclusão da capoeira como esporte olímpico realça esta contradição. Uma política de valorização dos mestres seria capaz de fortalecer os grupos e a capoeira como um todo. Portanto, é no mínimo contraditório que o processo de discussão sobre políticas públicas para a capoeira não dê prioridade à salvaguarda dos mestres “portadores da tradição” ou “guardiões de memórias de identidades híbridas”, se nas tradições populares a transmissão oral é uma característica determinante. Submeter o ensino da capoeira ao meio acadêmico, como consta no manifesto elaborado pela FECABA, seria minar as bases e fundamentos desta arte.

Para analisar o segundo contexto em que se constata a presença de caxixi, na música popular, foi feito um recorte através de um estudo de caso da Oficina de Investigação Musical, OIM, Salvador, BA, coordenada por Bira Reis. Neste ambiente musical, o caxixi é usado de diversas formas, em diferentes gêneros, entre eles, jazz, samba, xote, frevo, por grupos e artistas diversos, entre eles, no bloco carnavalesco Kizumba, uma das Associações vinculadas à OIM.

Para definir o que seja “popular” na música brasileira é preciso considerar os diferentes momentos históricos e contextos sócio-culturais, ao qual esta música está sujeita. Assim como as definições de “cultura” são divergentes e contraditórias, a definição de “popular” é múltipla, conseqüentemente, a definição de música popular também é diversa. Primeiramente, foi preciso compreender que a música popular objeto deste estudo está além dos limites da chamada MPB, Música Popular Brasileira inaugurada nos grandes Festivais da Canção. Por isso, torna-se mais adequado chamar a música que se realiza na Oficina de Investigação Musical de Bira Reis na qual se observa a presença de caxixi, ao invés de “música popular brasileira”, de “práticas musicais populares”, podendo incluir neste termo, a música da capoeira e a música de blocos carnavalescos de rua, por exemplo.

O caxixi, portanto, é um dos representantes das identidades culturais brasileiras. Sua popularidade pode ser conferida com uma busca no site de vídeos *youtube*. São encontrados dezenas de vídeos, entre eles, tutoriais que ensinam a fazer caxixi e dar o acabamento.

Dos vídeos sobre caxixi no youtube particularmente chamaram minha atenção: o primeiro, do Mestre Capoeira Cabello, fazendo um solo em apresentação num Teatro, o segundo, de Airton Moreira, com um caxixi numa mão e uma maracá na outra, o terceiro de uma menina com seus 16 anos, regendo um coral tocando caxixi, entre outras dezenas de vídeos sobre o instrumento, confirmando sua popularidade.

6.2 Possibilidades do caxixi

A formação tradicional do educador musical não tem uma preocupação direta com o conhecimento da diversidade das tradições orais populares. De acordo com Behague, a necessidade por parte do educador musical de um reconhecimento da etnomusicologia de seu país tem sido reconhecida, porém não tem sido formalmente integrada na sua formação. (BEHAGUE, 1998, p. 46).

Somente a partir da V Conferência Intramericana de Educação Musical na cidade do México em 1979 há um reconhecimento da necessidade de colaboração entre etnomusicologia e educação musical. A partir desta integração, o educador musical poderá contribuir para a valorização das culturas musicais nacionais. Atualmente, a maioria dos educadores continua reduzindo a complexidade das tradições orais em práticas como o Dia do Folclore sem qualquer preocupação contextual.

Através do amparo de uma lei federal, a lei Nº 11.645, de 10/03/2008, que prevê a obrigatoriedade nas escolas, do estudo sobre as culturas africana e indígena, é possível que os governantes estabeleçam políticas públicas e programas que viabilizem que as manifestações da cultura popular façam parte dos currículos oficiais das escolas.

De acordo com Pedro Abib, pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia, músico e capoeirista, formado pelo mestre João Pequeno de Pastinha, a capoeira tem aí sua grande oportunidade de se estabelecer como um conhecimento importante e necessário a ser tratado nas escolas, não somente pelo professor de capoeira ou mestre, mas de forma interdisciplinar, a partir da abordagem de várias áreas do conhecimento, como história, educação física, literatura, música, geografia, artes, estudos sociais, filosofia, entre outras.

A lei 11769/ 08, que prevê a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, também é uma oportunidade para aplicar a utilização de elementos de origem afro-descendentes como

o caxixi, em atividades de educação musical. A precariedade das escolas, decorrentes dos reduzidos recursos públicos, dificulta a aquisição de instrumentos musicais complexos como pianos, violinos, violões.

A confecção de caxixis em atividades de educação musical, certamente pode contribuir para a presença de instrumentos musicais nas escolas. O material utilizado é simples: *cipó*, conhecido como junco, encontrado em grandes feiras, como a Feira de São Joaquim em Salvador; *pedaços de cabaça quebrada*, que podem ser recicladas nas centenas de academias de capoeira espalhadas pelo país; *sementes*, que podem ser compradas ou colhidas e trazidas pelos próprios alunos. Mesmo não tendo a complexidade melódica de um violão, flauta ou piano, um instrumento como o caxixi pode ser usado para introdução à música, para ensinar rítmicas e acompanhar canções.

A proposta de sugerir a utilização do caxixi em atividades de educação musical, é destacar a amplitude de informações que decorrem de um único instrumento retirado do contexto das tradições orais. Porém sem cometer o erro de “isolar” o caxixi como objeto de pesquisa, mas tendo o cuidado de considerar as manifestações das quais ele faz parte, desde suas origens em rituais *bantu* até sua utilização contemporânea na capoeira e em gêneros de música popular brasileira.

Os múltiplos aspectos positivos da utilização de caxixi em atividades de educação musical são a prática da cestaria, atividade ancestral capaz de desenvolver habilidades motoras; a transformação de materiais orgânicos - cipó, cabaça e sementes - em produção sonora e as inúmeras possibilidades rítmicas com caxixis.

São atividades de práticas musicais que devem estar associadas a estudos históricos e sociais dos contextos em que aparece este instrumento, dos quais decorrem outras atividades práticas de aplicação sociológica, como a construção de painéis e jornais murais, com base em

entrevistas e pesquisas que podem ser realizadas pelos próprios alunos. Outras atividades práticas relacionadas ao caxixi: capoeira e coral com acompanhamentos simples.

Desta maneira, a atividade de educação musical se aproxima mais da tradição cultural, de forma contextualizada, certamente revestindo-se de um caráter de experiência-vivência com maior poder de fixação na memória dos alunos do que simplesmente propor padrões rítmicos fora de seu contexto e de sua riqueza simbólica fruto das representações sociais presentes na cultura nacional.



Foto 15. Caxixis confeccionados pela pesquisadora

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIB, Pedro. **Um menino de 92 anos**. In Crônicas da Capoeiragem, in <http://portaldacapoeira.com>, acesso em 23/08/2010.
- _____. **A importância da Capoeira nas escolas**. In Crônicas da Capoeiragem, in <http://portaldacapoeira.com>, acesso em 23/08/2010.
- ABREU, Fred e CASTRO, Vítor, **Histórico do Centro Esportivo de Capoeira Angola, Salvador**, 2007, disponível em <http://www.joao-pequeno.com/> visitado em 04/2011
- ADORNO, Camile. **A arte da capoeira**, 1ª ed., Goiânia: Editora Kelps, 1987.
- ALBERTI, Verena. **Manual da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005
- ARAÚJO, Samuel. **Políticas Públicas para a Cultura no Governo Lula; um Breve Comentário**. In Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, Salvador: Contexto, 2004
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- AYALA, Maria Ignez Novais e Marcos. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- BALDIN, Sabrina Rafaela. **Análise Crítica da relação entre Patrimônio cultural e o poder público municipal no Município de Cachoeira (BA)** <http://biblioteca.rosana.unesp.br/upload/Baldin.pdf>, 2007
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **Entrevista por Deise Lucy Montardo e Acácio Piedade**. In Música e Cultura –Revista On line de Etnomusicologia, número 3. 2008
- BEHAGUE, Gerard. **Aporte de La Etnomusicologia em una Formacion Realista Del Educador Musical Latino Americano**, in Revista Musical Chilena, Ano XLII, n. 169, PP 43-48, 1988
- _____. **Os Antecedentes dos Caminhos da Interdisciplinariedade na Etnomusicologia**, in Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, Salvador: Contexto, 2004
- BIANCARDI, Emília, **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Omar G, 2000

- BLACKING, John. **The Study of Man as Music-Maker**. Edição de John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979
- _____. **How Musical is Man?** 2ª ed. Washington: University of Washington Press, 1974
- BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2002
- CONCEIÇÃO, Jorge de Souza. **Capoeira Angola: Educação Pluriétnica Corporal e Ambiental**. Salvador: Vento Leste, 2009
- DEBRET. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Didot Firmin et Frères, 1824, disponível em <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>, acesso em 10/11/2010.
- FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GALM, Eric A. **The Berimbau: Soul of Brazilian Music**. Jackson: ISBN University Press of Mississippi, 2010.
- GANSEMANS, Jos. **CD Musiques du Rwanda**: [S.l.] : Fonti Musicali, cop. 1995
- GARCIA, Sonia Maria Chada. **A música dos caboclos: O Ilê Axé Dele Omi**. Dissertação (Mestrado em Música) – Salvador: EdUFBA, 1996.
- _____. **Um Repertório Musical dos Caboclos no Seio do Culto aos Orixás, em Salvador da Bahia**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC-Livros técnicos e Científicos, 1989.
- GIFONI, Luciana Rodrigues, **Questões de identidade no fazer musical: alguns aspectos**. XVI ANPPOM, Brasília, 2006
- GIL, Gilberto. **Discurso do Ministro Gilberto Gil na Solenidade de Transmissão do Cargo**. Cadernos do do-in antropológico. Brasília. Ministério da Cultura, p 9-15, 2003
- GODOY, Arilda S., **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**, In Revista de Administração de Empresas, v.35, n.2, Mar./Abr., p. 57-63. 1995

- GUERREIRO, Goli. **A Trama dos tambores- A música afro-pop de Salvador**. Salvador: Editora 34. 2000
- HALL, Stuart. **Que negro é esse na cultura popular negra?** Revista de comunicação Lugar Comum. Rio de Janeiro: Universidade Nômade e pelo Laboratório de Território e Comunicação (LABTeC/UFRJ), 1997
- HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra 1997
- LARRAIN, Nicolas Rafael. **Capoeira Angola: música e dança**. Salvador: UFBA, 2005.
- LIMA, Augusto Normanha, **Prefácio à edição de Uma Vida de Capoeira**. São Paulo: independente, 2000.
- LUHNING, Ângela. **Métodos de trabalho na Etnomusicologia. Reflexões à volta de experiências pessoais**. Revista de Ciências Sociais, Vol. XXII, nº 1/ 2, p.105–126, 1991
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the western Pacific; an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea**. London : G. Routledge & Sons, Ltd, 1932.
- MACHADO, Jurema. **Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres)**. Representante da UNESCO na mesa temática durante o Encontro com as Culturas Populares e Identitárias. Salvador. 2010.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University, 1964.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1979.
- MYERS, Helen, **Fieldwork in Ethnomusicology, an introduction**, New York: Norton e Company, 1992
- LIMA, Luiz Augusto Normanha. **Prefácio à edição de Uma Vida de Capoeira**. Professor da Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, São Paulo, 2000
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983
- PEQUENO DE PASTINHA, **Uma Vida de Capoeira**. São Paulo: Edição independente produzida e financiada por Luís Augusto Normanha, 2000

- PINTO, Tiago de Oliveira. **Ritmos cruzados: a presença de estruturas e conceitos musicais africanos na música brasileira.** 2000. In: <http://www.sonsdobrasil.org/ritmoscruzados.html>, acesso em 17/09/2008
- _____. **Cem anos de Etnomusicologia e a era Fonográfica da disciplina no Brasil.** In Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, Salvador: Contexto, 2004
- _____. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.** Palestra apresentada na Semana da África, Universidade de São Paulo, 2000
- REGO, Waldeloir do. **Capoeira Angola-Ensaio Sócio Etnográfico.** Salvador: Editora Itapuã- Coleção Baiana. 1968
- REILY, Suzel Ana, **Manifestações populares: do aproveitamento à reapropriação.** São Paulo: Edusp, 1990
- ROSAURO, Ney. **Método Completo para Caixa Clara.** Própercussão Brasil Copyright by Ney Rosauero, 1996
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Musical Writing.** Musical Quarterly . local e editor, 1958
- SIMON, Arthur. **Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt,** Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000
- SILVA, Salomão Jovino. **Memórias Sonoras da Noite: vestígios de Musicalidades Africanas no Brasil nas iconografias do séc. XIX.** Revista de História- PUC-SP. São Paulo: EDUC, 2002
- SOARES, Oscar de Macedo. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil.** Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- SOUZA, Ricardo Pamfílio de. **A Música na Capoeira: um estudo de caso.** Salvador: Dissertação de Mestrado em Música – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 1998
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida.** Rio de Janeiro: CODECRI, 1983

- TAVARES, Ildásio, **Nossos colonizadores africanos**. Salvador: editora da UFBA, 1996
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular –temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001
- _____. **Os sons dos negros no Brasil –Cantos danças, folguedos, origens**. São Paulo: Editora 34, 2008
- _____. **Música Popular-Um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997
- TUGNY, Rosangela Pereira e QUEIRÔZ, Ruben Caixeta. **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- YIN, Robert K. **Case Study Research: Design e Methods**. EUA: Sage Publications, 1990
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997

Sites Consultados:

- Site* do jazz e da música instrumental brasileira: Airton Moreira, acesso em 14/06/2011;
- Site* de Naná Vasconcelos. Biografia. Acesso em 14/06/2011
- Site* oficial do Grupo de Capoeira Menino de Arembepe (www.meninodearembepe.org/), acesso em maio de 2011
- Blog* oficial do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA

APÊNDICE

I TRANSCRIÇÕES

i.i Time lines

“Já caiu cajá”

Mão esquerda x.x.x.

Mão Direita x.x.

samba

M E x.x.x.x.

M D .x.x.x.x

agôgo do ijexá

MD xx..xx.xx

ME xx..x.

Seis:

Caracacá

x.x.x.

.x.x.x

Dois

X.X.

.X.X

Três

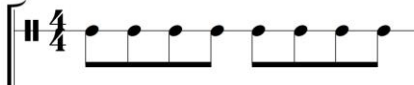
X.X.

x.x.x

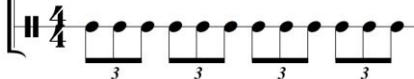
i.ii Notação Ocidental

PARES DE CAXIXIS
 Edição Priscila Maria Gallo
CLAVES BIRA REIS
 TRANSCRIÇÃO DE JORGE SACRAMENTO


Maracas 1



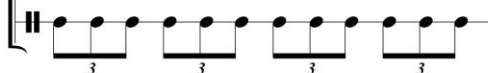
Maracas 2




Mrcs. 1




Mrcs. 2



Mrcs. 1



Mrcs. 2



PARES DE CAXIXI

Edição de Priscila Maria Gallo

CLAVE

BIRA REIS

TRANSCRIÇÃO DE JORGE SACRAMENTO

Maracas 1

Maracas 2

PARCERIA BERIMBAU-CAXIXI

Edição de Priscila Maria Gallo

Capoeira

Tradição oral brasileira

Transcrição de Jorge Sacramento

Maracas

Cabasa

Mrcs.

Cab.

I ENTREVISTAS

II.i Entrevistas não estruturadas: relação dos mestres-capoeira da Bahia consultados

ANJOS, Mestre Augusto dos. Encontro Internacional de Capoeira Angola. Campinas, SP, 2009.

BOCA RICA, Mestre. Academia de Capoeira do Mestre Boca Rica. Forte da Capoeira, 2010

BOBÓ, Mestre Lua de. Grupo de Capoeira Angola Menino de Arembepe, 2009.

CURIÓ, Mestre. Encontro de Culturas Populares e Identitárias, Salvador, 2010.

GRANDE, Mestre Jaime de Mar. Encontro Internacional de Capoeira Angola, Campinas, SP, 2009.

LENÇO, Mestre Zé do. Encontro Internacional de Capoeira Angola, Campinas, SP, 2009.

LIMA, Mestre Ras Ciro. Encontro Internacional de Capoeira Angola, Campinas, SP, 2009

MORAES, Mestre. Participação na disciplina Educação Informal, professor Jorge Sacramento, pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2010.

PEQUENO DE PASTINHA, João. Salvador. Fazenda Coutos. Visitas para pesquisa de campo, 2010/2011

RASTA, Mestre Lua. Ateliê de Construção de Instrumentos de Mestre Lua Rasta, Salvador, 2010

SANTO AMARO, Mestre Ivan de. Oficina de Construção de caxixis na Academia de João Pequeno, Salvado, 2012

II.ii REIS, BIRA. Coordenador da Oficina de Investigação Musical, 2010/2011

COMO VC APRESENTARIA O CAXIXI?

– Bom. Este é o caxixi, a princípio mucaxixi, um idiofone de sacudir. Caxixi ou mucaxixi é uma palavra que representa o som do instrumento. É uma palavra bantu que tem mais a ver com os bantus para rituais bantus e ele só permanece hoje devido à sua funcionalidade dentro da capoeira senão ele deixaria de existir, deixaria de ser usado, entraria em desuso, como a gente chama. Então ele permanece. E depois foi introduzido na música popular, a gente sabe que foi por Airton Moreira, pelo Antônio Ferreira da Anunciação e pelo Naná Vasconcelos. Para mim são os maiores tocadores de caxixi do mundo. O caxixi serve muito para quem quer estudar independência . Por exemplo

Mão esquerda

x.x.x.

x.x

Mão Direita

Numa célula de samba , por exemplo, usada em muitos lugares, é:

M. E. x.x.x.x.

M. D. .x.x.x.x

_Então o caxixi saiu da capoeira para ser um instrumento solista. Primeiro com o Airton Moreira, ele tocou o caxixi para o mundo. Ele e o Anunciação.

QUAIS OS ESTILOS MUSICAIS EM QUE SE USA O CAXIXI?

_Alguns, samba, xote, frevo, maracatu. È só vc aprender e desenvolver sua própria técnica. Vc pode tocar qualquer coisa, por exemplo:

O agôgo do ijexá:

MD xx..xx.xx

ME xx..x.

Seis:

Caracacá

x.x.x.

.x.x.x

Dois

X.X.

.X.X

Três

X.X.

x.x.x

NO JAZZ, ESTE INSTRUMENTO COSTUMA SOLAR?

_ele é um instrumento que acompanha. O Ayrton toca o tempo todo solando Por exemplo

(Exemplo de solo)

COMO E QUANDO NASCEU A OFICINA DE INVESTIGAÇÃO MUSICAL?

– Primeiro quero dizer que autorizo vc a colocar este depoimento em seu trabalho acadêmico. Eu comecei este trabalho quando fazia Arquitetura, a Oficina. Mas a investigação musical começou antes, com a minha própria necessidade como músico de criar sons, timbres, instrumentos, pesquisar novos materiais, reciclar materiais para construir instrumentos, objetos sonoros, então partiu desta idéia. Para ficar independente, poder trabalhar vender os instrumentos e também para dar aula. Foi quando comecei a estudar instrumentos de sopro e instrumentos de percussão para usar no meu trabalho, procurando timbres novos. Um outro artista plástico que me ajudou a criar a Oficina foi um artista plástico (REIS, 2011)

JÁ ESTAVA NESTE LUGAR QUE É ATUALMENTE?

Não a primeira sede da OIM estava localizada no Rio Vermelho, no Morro da Sereia, depois passaram para a Federação, em seguida para o Forte Santo Antônio, depois para o Carmo, depois Ladeira do Carmo. O local atual da OIM foi conseguido através de um projeto aprovado pela UNESCO, que possibilitou comprar o prédio no pelourinho onde funciona hoje a OIM, de caráter empresarial e mais duas associações também coordenadas por mim: a OIMBA, Oficina de Investigação Musical da Bahia, com foco em educação juvenil e a Associação Kizumba, com foco na formação de um bloco de Carnaval. A Oimba tem o Bloco de Carnaval Buscapé, são alunos que vem indicados, alguns são portadores de necessidades especiais.

O FOCO DA OIM É MAIS PRODUÇÃO OU ENSINO?

Tanto pesquisa de instrumentos, quanto ensinar, quanto executar, tocar instrumentos. A OIm é uma empresa que se preocupa ou se preocupava bem em fabricar e vender instrumentos, que procura trabalhar não só no Carnaval, mas também fomentar o espaço, tem curso para quem

vem, tudo isso para formar as pessoas e nós formamos pessoas. Formamos os artesãos que trabalham aqui no Pelourinho.

A gente fabrica pouco aqui, mas hoje, os artesãos que eu formei, eles trabalham em casa. Aí me livra da responsabilidade de salário, INSS, é prestação de serviços e eles trabalham para outras pessoas. As pessoas trabalham em suas próprias oficinas e demandam para mim quando necessário. A OIM é uma empresa, a partir da empresa a gente pode ganhar e investir em outras coisas. Agora tem a OIMBA, o foco é educação infanto juvenil, mas uma educação múltipla, arte integrada, fabricação, pesquisa com reciclagem. É um trabalho de sensibilidade para portadores de necessidades especiais. A OIMBA é isso. A OIM é uma empresa, não é uma associação. Kizumba é uma associação preocupada com o Carnaval. Acima dos adolescentes, os adultos, preocupados com a música, com alegorias, adereços, fantasias, preocupados com a linguagem musical. O trabalho da OIMBA já é mais ligado à reciclagem de pety a cursos de instrumentos com pety.

ELES TAMBÉM CONSTRÓEM INSTRUMENTOS TRADICIONAIS?

A idéia era aquele sonho de pegar os meninos de rua para ensinar, mas não deu certo, precisava de psicólogo, a gente não demandava tanta força assim. Depois começamos a trabalhar com as entidades, que indicavam alunos, por exemplo, Irmã Dulce, Projeto Axé, Alô Arte. Tentamos fabricar instrumentos tradicionais, mas eles desperdiçavam muito material, então passamos a construir com materiais recicláveis. Mudamos o foco, não adianta ser uma fábrica, então tornou-se mais um centro cultural, com alunos, cursos, professores. (REIS, 2011)

As pessoas vem mais do Irmã Dulce, do Alô Arte, do projeto Axé ou de algum bairro que já foi indicado por outra associação. Então a gente se deu melhor nessa, e mais quando a gente criou o Buscapé, bloco de Carnaval, então o foco é esse, o Carnaval. Temos as oficina e tudo para culminar no Buscapé no Carnaval na rua. Podem ter cursos nos bairros, nos Alagados, a gente vai lá, dar cursos e sai no sábado de carnaval. Nesse andar de baixo funciona o Kizumba e a OIM.

SOBRE O CAXIXI

O caxixi, a princípio mucaxixi, eu acredito que veio de alguns rituais da África, como a maraca. O caxixi é uma maraca africana.

COMO COMEÇOU SEU INTERESSE PELO CAXIXI?

O meu interesse começou desde cedo, por causa do berimbau, fiquei muito perto do Lourival, lá no morro da Sereia, os caras que fabricava. Quando começou o caxixi era aquele feito com aquela palha dura de coqueiro e pedrinhas dentro. Eram mal feitos comparado com os hoje, não eram bem aprimorados. Você só encontrava na feira de São Joaquim. Os materiais que se usa hoje em dia têm pouco tempo, uns 15 anos.

E ATUALMENTE? CONTEMPORANEAMENTE? NA MÚSICA POPULAR?

Isso começou com quem? Com Ayrton Moreira, o Naná e o Antônio Ferreira da Anunciação com uma música nova, se não me engano num destes Festivais da Canção. Tinha a queixada, o caxixi também era usado.

ISSO EM QUE DATA?

Na década de 60

E NA MÚSICA EM GERAL COMO O CAXIXI É USADO?

Sim, com dois, três, séries de quatro ou cinco. Eu lembro que me encomendaram, professor Jorge Onça, me encomendou uma série, uma sequência do menor para o maior, uns vinte.

A função religiosa é esquecida e se torna mais...

POPULAR?

Diversão dentro da sociedade e se não houvesse essa função, o instrumento desaparece, o balafon desapareceu, a calimba

E QUAL MATERIAL VC USA?

Uso junco, aquele vime, que já está em extinção

E O FORNECEDOR DESTE MATERIAL?

As pessoas buscam no interior (vime). Está uma coisa rara, pois ele precisa de uma terra especial, um tipo de manguezal, uma terra úmida. O vime está em extinção nessas terras do nordeste (REIS, 2011)

II.iii SILVA , SALOMÃO JOVINO . Historiador e pesquisador de instrumentos musicais africanos, 2010, Entrevista feita por email

OLÁ, SALLOMA,

A TATI ME PASSOU SEU CONTATO... ESTOU FAZENDO UMA PESQUISA DE MESTRADO EM ETNOMUSICOLOGIA NA UFBA-SALVADOR SOBRE O CAXIXI: SUAS ORIGENS E AS MUDANÇAS DE SEUS USOS E FUNÇÕES RITUAIS E POPULARES AO PASSAR DA CULTURA BANTU NA ÁFRICA PARA BRASIL. GOSTARIA QUE VOCÊ CONTRIBUÍSSE COMO INFORMANTE DESTA PESQUISA, JÁ QUE A TATI ME DISSE QUE VC TAMBÉM PESQUISA A VINDA DE INSTRUMENTOS AFRICANOS PARA O BRASIL. ESTA CONTRIBUIÇÃO PODE SER NA FORMA DE UMA ENTREVISTA VIRTUAL E TAMBÉM VC PODE ME PASSAR ALGUMA BIBLIOGRAFIA QUE TRATA DO ASSUNTO. JÁ LI KASADI MUKUNA, QUE DEU GRANDE CONTRIBUIÇÃO. SE VC ACEITAR, ENVIAREI ALGUMAS PERGUNTAS VIA EMAIL.

, EMUITO AGRADECIDA

PRISCILA

R: <http://fonoteca.cm-lisboa.pt/cgi-bin/info3.pl?2493&CD&0>

Ola Priscila

Vamos por partes.

Qual bibliografia acumulou até agora?

Em que ponto da pesquisa está?

1) PRIMEIRAMENTE, GOSTARIA DE SABER A RESPEITO DAS ORIGENS DO CAXIXI. PARTICULARMENTE EU SEMPRE ACREDITEI QUE ESTE INSTRUMENTO ERA INDÍGENA, DOS ÍNDIOS BRASILEIROS, ATÉ LER KASADI MUKUNA E DESCOBRIR QUE, SEGUNDO ELE, O CAXIXI É BANTU, DA REGIÃO DO CONGO/ANGOLA. CONFERE? ENTÃO AÍ VAI A PERGUNTA: VC SABE SE HÁ ALGUM TIPO DE CHOCALHO DE CESTO SEMELHANTE AO CAXIXI ENTRE OS ÍNDIOS BRASILEIROS? SE A RESPOSTA FOR SIM, QUAL ETNIA, E EM QUE CONTEXTO É USADO? SE A RESPOSTA FOR NÃO, ALÉM DA LOCALIZAÇÃO BANTU DO CAXIXI NA ÁFRICA, JÁ DESENVOLVIDA POR MUKUNA, VC CONHECE ALGUMA OUTRA LOCALIDADE EM QUE SE FABRICA E UTILIZA CHOCALHO DE CESTO SEMELHANTE AO CAXIXI? QUAL E EM QUE CONTEXTO?

Provável que tecnicas similares de cestarias tenham gerado diferentes idiofones que foram sintetizados nos caxixis. verificar gravações, bibliografia sobre cestaria no Brasil e África Central . Catalogos dos Arquivos do Museu Goeldi e de Museu de Etnologia de Lisboa. de KUBIK e Maynard .

2) COMO O CAXIXI, SENDO UM INSTRUMENTO ORIGINARIAMENTE RITUAL NA ÁFRICA, FOI TRANSPLANTADO PARA O BRASIL ADQUIRINDO USOS E FUNÇÕES LIGADOS À PRÁTICAS POPULARES? VC ACREDITA QUE ELE VEIO FISICAMENTE COM A POPULAÇÃO BANTU OU APENAS NA MEMÓRIA DESTES POVO?

Pelo contexto em que foi produzido, é preciso dar um desconto para reflexão pioneira de Kazadi, muitas das suas afirmações devem ser submetidas a questionamento e problematizações. O que vinha não era o objeto, mas o conhecimento, depois absteve encontrar materiais similares.

3) ESTE PROCESSO QUE FOI DESCRITO NA PERGUNTA 2 ACONTECEU COM OUTROS INSTRUMENTOS AFRICANOS? QUAIS EM QUE CIRCUNSTÂNCIAS?

Muitos perderam a função rapidamente, outros foram simplificados, outros tiveram seus sons e técnicas de execução transpostos para sopros e cordofones ibéricos. Contudo, os lamelofones permaneceram em uso até final do século XIX e xilofones até meados do século XX.

4) OS MATERIAIS UTILIZADOS PARA FABRICAÇÃO DE CAXIXIS NA ÁFRICA ERAM OS MESMOS ENCONTRADOS NO BRASIL OU FORAM FEITAS ADAPTAÇÕES?

remete a pergunta 2

5) QUAIS OS CONTEXTOS EM QUE APARECERAM OS PRIMEIROS CAXIXIS DE HERANÇA BANTU NO BRASIL?

Gravuras do final do século XVIII e primeiras décadas do XIX, veja travessia da Kalunga Grande C.E.M.Moura.

6) AGORA A GRANDE QUESTÃO... ATÉ AGORA NÃO CONSEGUI ENCONTRAR RESPOSTA PARA DESVENDAR O MISTÉRIO QUE ENVOLVE A UNIÃO ENTRE CAXIXI E BERIMBAU. SEGUNDO MUKUNA E PESQUISADORES COMO GRAHAM E RICARDO PANFILIO DE SOUZA, ESTA UNIÃO OCORREU NO BRASIL, POIS ESTES INSTRUMENTOS TEM ORIGENS EM SOCIEDADES FUNCIONAIS DISTINTAS. VC CONCORDA COM ESTA AFIRMAÇÃO? É POSSÍVEL ENCONTRAR EVIDÊNCIAS DO CONTEXTO EXATO EM QUE OCORREU A UNIÃO ENTRE CAXIXI E BERIMBAU NO BRASIL? SE A RESPOSTA FOR SIM, ONDE ESTÃO ESTES REGISTROS? SE A RESPOSTA FOR NÃO, POR QUE NÃO SE ENCONTRAM ESSES REGISTROS?

Pergunte professora Angela sobre gravações que ela deve ter do H. Tracey, sobre rito de iniciação de meninas (Nguni) Shosa em que se usa um arco com chocalho, mas também

pode ser encontrado em outras fontes etnológicas, Jos Gansemans por exemplo , sobre o baixo Congo.

Bom trabalho

Abs

Salloma

"Salloma"Salomão Jovino da Silva

CU-FSA- Santo André- SP -Aruanda Mundi- São Paulo- SP- Brasil

II.iv ASSAD, BADI. Musicista que se destaca pela parceria entre violão e caxixi, 2010

2010/8/30 PRISCILA MARIA GALLO <primariagallos@ig.com.br>:

> cidade: SALVADOR

> estado: BA

> país: BRASIL

>

PRISCILA: Olá, Faço um trabalho com caxixis -mestrado em música na UFBA- Salvador e fico muito encantada com sua performance de caxixi e violão.. Gostaria de realizar uma entrevista -pode ser on line -com vc sobre este instrumento -caxixi- no seu trabalho.. grata desde jáPriscila Maria Gallo

>BADI ASSAD: oi priscila, será um prazer. como vc quer fazer isso
abraço

badi assad

>PRISCILA: Olá, Badi

Muito agradecida pela atenção... Gostaria de conversar pessoalmente com vc , mas a distância física atrapalha- estou em Salvador- então pensei em mandar algumas perguntas por email mesmo e vc responde ou comenta quando puder... pode ser?

Grata novamente

>BADI ASSAD pode sim... aguardo

bjs

badi

priscila, todavia não perguntei: a entrevista seria pra onde?

>PRISCILA: Oi, Badi,

Sim, a entrevista será para uma pesquisa acadêmica que estou realizando através do curso de etnomusicologia, mestrado em música da UFBA, Salvador...

Posso ir mandando as perguntas aos poucos e vc vai respondendo conforme possível...

Vamos lá... A primeira fase das perguntas é sobre vc... Quem é Badi Assad? Como e quando começou sua carreira? Quais as suas principais realizações (projetos, cds gravados, dvs, shows?)

A segunda fase é sobre o tema da pesquisa: o caxixi... Bom, vc é uma das musicistas brasileiras que se diferencia por usar instrumentos de percussão junto com o instrumento harmônico... Como foi que surgiu essa idéia? É inspirada em alguns outros artistas? Como vc desenvolveu essa técnica? Para vc o que representa o caxixi enquanto instrumento da percussão brasileira?

No exterior, instrumentos como o caxixi são reconhecidos e usados?

responder a essas, já vai ser meio caminho andado.... á

Grata desde já...

Abraços

(RECAPITULANDO) Como e quando começou sua carreira?

> BADI ASSAD: por ter nascido em uma família de músicos.... nunca sequer questioneei não ter a música como sendo parte de quem eu sou. todavia... é sempre uma dúvida dizer ao certo quando a carreira começou. em meu ponto de vista, ela começa a partir do primeiro trabalho gravado e conseqüente primeiro show pago! pois associo carreira com profissão... e isto aconteceu em 1989 - com o lançamento de 'dança dos tons'.

>PRISCILA Quais as suas principais realizações (projetos, cds gravados, dvs, shows?)

>BADI ASSAD: considero principais os dvds gravados com minha família 'um songbook brasileiro' e o gravado com os guitarristas larry coryel e John abercrombie '3 guitars'. quantos aos meus cds... esses são todos crias, e por serem crias, não tenho preferências, mas posso dizer que o cd 'rhythms' foi bem importante por ter recebido alguns prêmios, assim como o 'wonderland', pela mesma razão.

> PRISCILA A segunda fase é sobre o tema da pesquisa: o caxixi... Bom, vc é uma das> musicistas brasileiras que se diferencia por usar instrumentos de percussão > junto com o instrumento harmônico... Como foi que surgiu essa idéia?

>BADI: no início dos anos 90 eu tive aulas de percussão com zé Eduardo nazário e uma das primeiras lições que tive foi polirritmia usando o caxixi. depois de algumas semanas eu dominava a independência das mãos e me questioneei: se eu posso fazer isso com as mãos tocando caxixis, porque não tentar tocar o caxixi com uma das mãos e o violão com a outra? e foi a partir dai que tudo começou. percebi que poderia, de fato, desenvolver uma habilidade para mesclar o violão com a voz e pequenos instrumentos percussivos, tudo ao mesmo tempo. uma descoberta que abriu infundável horizonte!

>PRISCILA É inspirada em alguns outros artistas?

>BADI: Uakti, naná vasconcelos, egberto gismonti, hermeto pascoal, bob mcferrin, tori amos....

>PRISCILA Como vc desenvolveu essa técnica?

BADI: a partir do momento que descobri que era possível... estudei que nem uma louca! horas e horas de puro deleite, desafiando a mim mesma. sempre com um gravador para não perder nenhum momento de criação espontânea. também me ajudou muito a escrita musical, pois ela me ajudou a entender a mecânica dos movimentos: quando a mão virava pra algum lado pra obter um som específico do caxixi, eu tocava aquela nota específica no violão. e assim... construí uma partitura para poder estudar, com todas as anotações necessárias para a execução dos dois instrumentos simultaneamente. depois os movimentos ficaram independentes e eu livre para poder cantar e improvisar sobre eles.

PRISCILA: Para vc o que representa o caxixi enquanto instrumento da percussão brasileira?

BADI: essencial

>PRISCILA: No exterior, instrumentos como o caxixi são reconhecidos e usados?

> BADI: não vejo muito o caxixi tipicamente brasileiro no exterior, mas sim chocoalhos (inclusive etnics) de todas as formas.

valeu?

bjs

badi

III DIÁRIOS

III.i MESTRE JOÃO PEQUENO

III.i.i 14/04/2011

Peguei o ônibus Fazenda Couto embaixo de chuva. Lotado, hora de almoço. Uma hora e meia depois, desço no ponto final e avisto a ruazinha que leva à casa do mestre. Nada mudou desde que fui visitá-lo pela última vez. Comprei um iogurte na padaria para levar para ele, lembrando que o treinel Zoinho havia me dito que o mestre não pode comer mais alimentos sólidos. Chego em frente à casa onde leio : Pequenos de João”. Aqui.

Para minha surpresa, quem atende é Cristiane “ Nani de João Pequeno”, neta do Mestre, minha colega. Falo com ela sobre minha intenção acadêmica e pergunto a ela sobre usar o nome do grupo em meu trabalho. Ela disse que quem decide é ela e vó. Vó é D. Mãezinha, esposa do mestre. A neta chama seu avô: “olha vô, tem visita”. Sento do lado dele e digo: Sou aluna do Marcelo, de Londrina. Ele diz que se lembra. Digo que conheço Mestre Ciro, que sou nativa da terra de Mestre pé de Chumbo., ele diz que se lembra deles. Aí eu digo que faço uma pesquisa sobre capoeira, se ele sabe como o caxixi veio para na capoeira. Tenho que gritar, pois ele está surdo. O mestre diz que o caxixi sempre esteve com o berimbau, desde a Escola de Pastinha. Eu pergunto como é que se faz caxixi, como se eu não soubesse. Ele fica pensativo. E diz que é com uma rama que tem espinho, que dá uns coquinhos. “como é mesmo o nome?” ele se pergunta. Pergunta à D. Mãezinha e à neta. Elas dão risada. “viu como está esquecido?”, diz a neta.

“quantos anos vc tem vô?”, pergunta Nani. Ele responde: “há, já estou com uns 83”. A neta rebate: “83, vô?” Ela e D. Mãezinha caem na gargalhada. (Na verdade ele tem 93 anos). Então ele começa a “assuntar”: diz que está de viagem marcada para um trabalho. Nani desmente, dizendo que ele está proibido de viajar desde 2007. Ele diz que não, que pode sim viajar. D. Mãezinha diz que ele comentou esta manhã que chegou de viagem. Pergunto se ele tem ido no Forte, ele diz que vai todo dia.

D. Mãezinha diz que ele acorda de madrugada falando em mala, em viagem. Ela me conta que eles moravam em Mata e São João, tinham roça lá e vendiam no Cerasa e depois quando ele ficou com a academia de Pastinha, eles foram morar em Fazenda Coutos, onde moram até hoje. E com as viagens do mestre pelo mundo, construíram a casa, criaram filhos e netos. Ela conta que a neta foi criada por eles, depois que mãe morreu quando ela

era criança e diz que Nani dava aula de capoeira na rua, depois dentro de casa, até eles terminarem a laje, onde se estabeleceu o Projeto Pequenos de João, que trabalha com a criançada da vizinhança. O mestre ficou com sono nesta minha conversa com D. Mãezinha. Então me despedi e fui embora. (...)

III. i. ii João pequeno em Outras Rodas(18/06/2011)

“João Pequeno em Outras Rodas”, uma iniciativa de Cristiane “Nani de João Pequeno”, neta do mestre, aconteceu dia 18 de junho a partir das 14 horas, na casa de João Pequeno, no bairro do subúrbio Fazenda Coutos, onde também funciona o Projeto Pequenos de João, idealizado e coordenado por Nani. O cartaz do evento, divulgado também pela internet, convida os alunos deste mestre a comemorar o fim do semestre junto aos alunos do ‘Pequenos de João’. Entre as atividades programadas: filme, roda de capoeira, oficina com bonecos e troca de frutas.

Logo que saí de casa em Arembepe com destino à Fazenda Coutos, antes de pegar o ônibus, encontro Mestre Lua de Bobó e o convido para ir à casa de João Pequeno. Mestre Lua me diz que seria uma boa idéia, se ele soubesse antes, “quem sabe, depois que almoçar”, manda lembranças à família de João, D. Mãezinha, Nani.

Assim que desci no ponto final de Fazenda Coutos, um pouco antes das 14h, encontrei Mestre Ciro Lima e na sequência, Nani e uma colega, estas duas vinham da feira com frutas e Mestre Ciro ia atrás de outras frutas. Comprei uma melancia e fui andando com Nani e a colega. Nani me diz que a melancia é como uma barriga de grávida, ela já passou por isso, me conta que tem um menino já grandinho. “Logo você vai vê-lo no projeto”, ela diz. Chegando à casa, cumprimento D. Mãezinha e em seguida, João. “Você é quem, mesmo?” ele pergunta. Digo que moro em Arembepe, que estive aqui (na casa dele) dias atrás perguntando sobre o caxixi. “Lembra, João, eu perguntava sobre aquela rama que você disse que faz caxixi, um cipó que tem uns espinhos”, insisto. “Como é mesmo o nome? D. Mãezinha, como é mesmo o nome daquela rama que a gente fazia caxixi?” ele pergunta. D. Mãezinha responde sem paciência: “não sei, não, João, não sei o nome não. Sei que a gente entrava no mato, quando morávamos em Mata de São João, a gente catava esse cipó no mato. Ele me levava.”, completa. D. Mãezinha comenta que ele está cada vez mais esquecido. Peço licença, para ajudar a neta deles.

Subo a laje pela primeira vez e me deparo com um incrível espaço onde funciona o Projeto Pequenos de João. Nani já está arrumando as frutas junto com sua colega, esta me conta que estuda com Nani no curso de Educação Física. Ajudo na arrumação das frutas, e descemos para preparar sucos. Continuam os preparativos para receber as crianças, Nani vai comprar jarras para colocar os sucos e me deixa conversando com seu avô.

Ele pergunta de novo: “vc é quem?” Eu digo que meu nome é Maria (assim sou conhecida na capoeira), que moro em Arembepe e trago lembranças de Mestre Lua de Bobó. O rosto de João se ilumina, percebe-se que ele estima muito Mestre Lua. Digo que semana passada foi aniversário de D. Maria, mãe de Mestre Lua, que teve uma festa bonita em Arembepe para comemorar, com roda, Mestre Curió foi. D. Mãezinha diz para retribuir as lembranças, pede para eu falar para ele aparecer. “Você é quem mesmo?”, o mestre pergunta de novo. D. Mãezinha diz que ele pergunta dez mil vezes com quem ele está conversando. Digo de novo que meu nome é Maria... João começa a cantar:

Acorda Maria Bonita
 Levanta, vai fazer café
 Que o dia já vem raiando
 E a polícia já está de pé

Todos os olhares se voltam para o velhinho cantando. Pergunto para ele sobre a Escola de Pastinha, quem eram seus colegas. “meus colegas? Curió, Boca Rica, João Grande...” Ele fala sem certeza e de repente solta uma pedra: “Pastinha já morreu?”. E insiste: “D. Mãezinha, Pastinha já morreu?”. A senhora me olha, como um sorriso, não responde para João. E começa a me explicar: “Ele está assim desde hoje cedo. Está me perguntando em que Estado a gente está! Na casa de quem a gente está?”, ela confessa. “Ele mente”, ela diz. O mestre rebate: “Mãezinha, em que estado a gente está?” . Ela responde: “Bahia”. Neste jogo, João vai sugerindo outras histórias: “A última coisa que eu fiz na casa foi essa viga para segurar a laje”, conta João. D. Mãezinha diz que “imagine, não foi ele que fez, ele me dava o dinheiro que ganhava trabalhando com capoeira pelo mundo e pelo Brasil. De todos os países, João só não foi para a África”, ela conta.

“Você tem irmãos?”, pergunto. “Irmãos? Tenho Leco, Jacó, (...), ele se lembra. “E irmãs?”, pergunto. “Sim, tenho...”

Nani chega com as jarras e Kika, a colega de faculdade de Nani e eu vamos colocar o suco nas jarras e na geladeira. Nani chama sua irmã Kika para ajudar a trocar o Mestre. Ofereço ajuda, ela fica meio sem graça e me pede para passar a roupa dele. “Claro!”, digo. Ela coloca o ferro na mesa e eu passo.

Neste momento eu faço um parêntese para uma reflexão sobre a pesquisa-ação e pesquisa participativa e suas possibilidades de interações com o objeto de pesquisa. Conheci Mestre João Pequeno em Londrina, PR. Nesta época, fazia parte do Grupo de Capoeira Angola Forte Santo Antônio, que estava realizando um evento anual com a presença de João Pequeno. Como eu morava com o aluno de João Pequeno que coordenava nosso grupo, o mestre ficou hospedado na minha casa. Foi um momento marcante. Nessa época, eu nem sonhava em fazer um projeto de pesquisa científica cujo objeto fosse uma matéria viva, um ser humano. Aproveitei para ouvir histórias como a do mingau de cachorro. “eu tomo mingau de cachorro quando a gripe vai me pegar”, dizia o mestre. “Vai alho pisado e água e vai engrossando com farinha”, ela explica a receita. “A gripe não resiste”. Esse episódio ocorreu em 2001. E dez a nos depois eu me vejo passando a roupa do mestre para ele ir para a roda. A pesquisa participante traz possibilidades de interação nas quais elos afetivos são gerados, o pertencimento àquele momento, em cujas vidas são compartilhadas, não há fronteiras entre a pesquisa e ação.

Depois que o Mestre estava pronto, isto é, vestido com a roupa adequada do capoeirista, Nani diz: “ele pode subir”. E um comboio ajuda o Mestre a subir as longas escadas que levam até a laje. No cenário pintado igual ao da Academia do Mestre João Pequeno – arco íris, árvores e capoeira – já está todo mundo sentado: Mestre Ciro, alguns alunos mirins de sua escola em Pernambués, no Centro Social Urbano; alunos do Pequenos de João e visitantes. Nani instala a televisão e coloca um documentário sobre capoeira.

Mestre João Pequeno troca um dedo de prosa com Mestre Ciro, assiste um minuto do filme e se levanta, indo descer as escadas. Todo mundo ficou olhando “para onde ele foi?”. O mestre vai até o portão, olha para a rua, como se esperasse alguém. Eu abordo: “Mestre, vamos lá para a roda.” Ele volta devagar. Eu vejo no rosto de seus familiares a agonia de ver o velhinho de 93 anos subindo e descendo as longas escadas da laje do ‘Pequenos de João’. (...)

III. ii Mestre Lua de Bobó

Conheci, em 2005, Mestre Lua de Bobó, quando mudei para Arembepe, distrito de Abrantes do município de Camaçari, BA, a 40km de Salvador. No CECA, alguém me falou sobre um mestre já senhor que era de Arembepe. Perguntei aos nativos aonde era sua casa e bati palma. Atendeu um senhor idoso, de barba e cabelos brancos, todo sujo de cimento. Apresentei-me como aluna de João Pequeno, e ele me disse: “venha ver a casa que estou fazendo para nós”. Quando entrei, ele estava com a mão na ferramenta, alisando um batente do que seria a sede de sua Academia em Arembepe.

No decorrer desses anos, frequentei sua academia como aluna em 2006 e 2007, não com tanta assiduidade, participei do seu encontro anual em 2007 e 2008, e assisti algumas rodas como visitante, por exemplo nos Aniversários de D. Maria, mãe do mestre. Vi passarem pelo grupo vários capoeiristas de fora do Brasil e de fora da Bahia, que não mais voltaram, ou voltam só quando podem.

A primeira vez que ouvi o termo *livros vivos* de conhecimento foi em conversa com Mestre Lua de Bobó, em Arembepe. Eu dizia que estava estudando para entrar no mestrado e ele me disse: “Não vai esquecer os livros vivos”.

Reaproximar-me do Mestre, agora com fins acadêmicos, trouxe-me uma reflexão crítica diante da realidade de fazer uma pesquisa científica com pessoas, seres humanos. A primeira palavra com o mestre foi para pedir autorização para colocar o nome dele e do grupo no meu trabalho de mestrado. Ele me disse que não dependia dele somente, mas de todo o grupo. Pegou alguns livros de capoeira para me mostrar, entre eles, o Uma Vida de Capoeira, editado por Normanha (2000); o livro de Mestre Pelé, que segundo Lua, o próprio Pelé “ralou” para pagar a edição, vendeu carro, depois comprou outro; o livro de Curió; e uma revista National Geographic, em que há uma matéria sobre capoeira angola em Arembepe. Ele reclama que os jornalistas chegaram, sugaram e depois nem mandaram um exemplar da revista. Ele desconfia, percebo que ele acha que não será beneficiado com a pesquisa. O mestre aponta nos livros que pegou, alguns “erros” imperdoáveis que estão escritos como verdades e percebo que por isso ele teme ser alvo de uma pesquisa científica.

Depois desse dia, voltei algumas vezes na academia, em dias sem movimento e em dias de celebração. Visitei a família no Dia das Mães, fui levar um presente para D. Maria e para Taiana, afilhada do mestre, criada como filha, uma linda, morena, esguia, exímia capoeirista, ela deu para coisa, como eu conversava com o Mestre. Visitei a família numa data especial: o aniversário de D. Maria, a festa foi comemorada dia 12 de junho. Ela parecia uma rainha, disse uma aluna.

Depois visitei de novo, em busca de uma olhada nos livros, mas a conversa ficou boa e preferi o livro vivo. Ele me mostra alguns cartazes de eventos que ele produziu, desde 2004, ele aponta os poucos apoiadores, entre eles, uma empresa de construção civil na qual ele trabalhava, que doou uma lata de tinta de R\$300,00 e o outro era o próprio grafista que produziu o cartaz. Ou seja, pouquíssimos apoiadores. Depois mostrou um cartaz que tinha o apoio do Forte da Capoeira e depois outros cartazes com a apoio somente de associações locais de Arembepe. Depois me mostra um papel e diz, “olha que absurdo”, o papel dizia: homenagem ao grandioso Mestre Lua de Bobó na Academia Mutação com a presença de

Tiko Camaleão e um outro mestre. Lua diz que pegou o papel jogado por debaixo da porta. Não recebeu um telefonema, nem confirmação.

Visitei mais vezes o mestre e sua família, porém sem relatar diários. Durante seu encontro anual em janeiro, compartilhei a minha pesquisa com os participantes do encontro através de um banner que ficou em exposição da academia.