



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

PRISCILA MARIA GALLO

MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO NA CAPOEIRA
DE MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA

Salvador
2017

PRISCILA MARIA GALLO

**MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO NA CAPOEIRA
DE MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito para conclusão de Doutorado
Área de Concentração: Ed. Musical

Orientador: Prof. Dr. Luíz César Magalhães

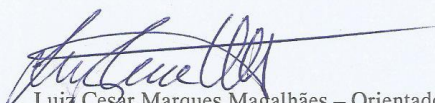
Salvador
2017

**MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO NA CAPOEIRA DE MESTRE JOÃO
PEQUENO DE PASTINHA**

PRISCILA MARIA GALLO

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade
Federal da Bahia.*

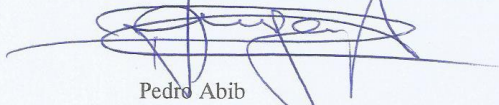
Aprovada em 07 de junho de 2016



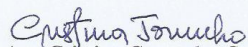
Luiz Cesar Marques Magalhães – Orientador, UFBA.
PhD, Columbia University



Sonia Maria Moraes Chada
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia



Pedro Abib
Doutor em Educação pela Universidade de Campinas



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia



Flávia Maria Chiara Candusso
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia

Ao Mestre João Pequeno de Pastinha
in memórian e seus seguidores

AGRADECIMENTOS

A todos que me incentivaram a aprender tocar instrumentos musicais,

Aos meus pais, que me incentivaram a estudar música desde criança,

À minha primeira professora de música, Marlucci, e a todos meus outros
professores de música,

Ao meu irmão músico, aos meus amigos músicos, ao meu companheiro, músico,
Josias, pelo apoio durante a pós graduação, à minha amiga Jucy Andrade,
pelo apoio na correção final;

Aos mestres de tradição oral, que tive o prazer de conhecer pessoalmente e
compartilhar suas práticas musicais,

Ao meu orientador, aos membros das bancas de qualificativo e defesa, aos
professores e aos colaboradores PPGMUS,

À professora Nani de João Pequeno e à equipe da Academia de Mestre João
Pequeno,

Aos capoeiristas e amantes da capoeira,

Aos amantes de instrumentos e da musicalidade africana,
para vocês minha gratidão pela conclusão deste trabalho

Maior é Deus
Pequeno sou eu
O que eu tenho
Foi Deus quem me deu
Na roda da capoeira
Grande e Pequeno sou eu
(Mestre Pastinha)

Os elementos usados no processo de transmissão do ‘complexo cultural capoeira’ são procedimentos de transmissão e instrumentos musicais, arrumados com a lógica da tradição, e movimentos repetidos de geração para geração, que exercem um domínio ritualizado, preparados para gerar o ápice: momento da "roda celebração", na qual o mestre é maestro.

(GALLO)

GALLO, Priscila Maria. Música, Cultura e Educação na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha, 186 fl, il., 2016. Tese Doutorado-Escola de Música, UFBA, Salvador, 2016

RESUMO

A cultura musical da capoeira apresenta processos que envolvem narrativas e personagens, que, através da transmissão oral, permitem que uma tradição perpasse décadas e permaneça através das gerações, usando procedimentos como observação, imitação, repetição, correção e erro, que caracterizam tais ambientes de educação. Esta tese é fruto de uma pesquisa em Educação Musical vinculada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, PPGMUS UFBA, e tem como personagem principal Mestre João Pequeno de Pastinha. Mais especificamente está ligada à subárea educação musical em ambientes sócio-culturais de transmissão e tradição oral de ensino, é um estudo de caso qualitativo e descritivo de práticas musicais de capoeira Angola na Academia de João Pequeno de Pastinha, localizada no Centro Histórico de Salvador, BA. O objetivo foi identificar, sistematizar e analisar os processos de ensinar e aprender música neste ambiente. Os dados, colhidos entre 2013 e 2016, foram extraídos de publicações acadêmicas sobre capoeira e educação; pesquisa de campo, com entrevistas direcionadas a um ex-aluno do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, fundado por Mestre Pastinha, e a mestres, contramestres, discípulos e familiares de Mestre João Pequeno. Mesmo depois do seu falecimento em 2011, este continua uma das principais referências da capoeira Angola, com filiações de seu trabalho em todo o Brasil, países da Europa e América do Norte. O texto traz primeiramente uma abordagem crítico/histórica sobre as representações sociais desta prática popular afro-brasileira originalmente marginal, mas que se tornou patrimônio da humanidade e instrumento pedagógico, com possibilidades de utilização em disciplinas escolares, entre elas, a educação musical. Em seguida, o trabalho apresenta uma descrição dos procedimentos de ensino e aprendizagem de música utilizados nesta capoeira. A análise sugere que os valores de cooperação, respeito e autonomia, presentes nesta prática musical, contrapõem-se a valores de padronização e às relações de dominação tão impregnadas na escola tradicional.

Palavras Chave: Música e educação na capoeira Angola; Ambientes sócio-culturais de tradição e transmissão oral; Educação musical

GALLO, Priscila Maria. *Música, Culture and Education in capoeira of the João Pequeno de Pastinha* Master. 186 fl, il., 2016. Doctoral Thesis. Music School, UFBA, Salvador, 2016

ABSTRACT

The musical culture of capoeira show processes involving narratives and characters, which through oral transmission, allow a tradition pervades decades and remain through the generations, using procedures such as observation, imitation, repetition, correction and error that characterize these educational environments . This thesis is the result of research in Music Education Program linked to the Graduate School of the Federal University of Bahia Music, PPGMUS UFBA, and its main character Mestre João Pequeno de Pastinha. More specifically it is connected to the subarea music education in sociocultural environments transmission and oral teaching tradition. It is a study of qualitative and descriptive case of musical practices of Capoeira Angola at the Academy this master located in the historical center of Salvador, BA. The objective was to identify, systematize and analyze the processes of teaching and learning music in this environment. The data, collected between 2013 and 2016 were extracted from academic publications on capoeira and education; search field, with interviews directed at Centro Esportivo de Capoeira Angola, founded by Master Pastinha, and teachers, foremen, disciples and family of Mestre João Pequeno. Even after his death in 2011, it remains one of the main references of Capoeira Angola, with affiliations of his work throughout Brazil, countries in Europe and North America. The first text brings a historical/critical approach to the social representations of this popular african-Brazilian originally marginal practice that became world heritage and educational with the potential for use in school subjects, among them music education. Then the paper presents a description of teaching procedures and learning music used in this capoeira. The analysis suggests that the values of cooperation, respect and autonomy, present in this musical practice are opposed to standardization of values and relations of domination so steeped in traditional school.

Keywords: Music and education in Capoeira Angola; Sociocultural environments of tradition and oral transmission; Musical education

Lista de figuras

FIG. 1 Navalha, Ilustração de Pastinha (DECÂNIO FILHO, 1997).....	4
FIG. 2 e 3 Gravuras de Debret (1824).....	39
FIG. 4 Cartaz Seminário IPHAN	67
FIG. 5 Contracapa/manuscritos de Pastinha (DECÂNIO FILHO, 1997).....	82
FIG. 6 Depoimento de Pastinha (DECÂNIO FILHO, 1997).....	83
FIG. 7 Relação da congregação de capoeiristas (DECÂNIO FILHO, 1997).....	84
FIG. 8 Arranjo Musical para Conjunto (PASTINHA, 1964, p. 44).....	85
FIG. 9 Capa/Manuscritos de Pastinha (DECÂNIO FILHO, 1997).....	90
FIG. 10 Gravura e anotações a punho de cantiga (DECÂNIO FILHO, 1997).....	91
FIG. 11 Capoeirista é um artista (DECÂNIO FILHO, 1997).....	92
FIG. 12 Rítmicas (GALLO, 2012).....	138

Lista de Fotos

FOTO 1 Pequenos de João.....	124
FOTO 2 e 3 Professora Nani e alunos/ Nani e Mestre João Pequeno.....	124
FOTO 4 Mestre Boca Rica.....	149

Tabelas

Tab. 1 Capoeira no Projeto Mais Educação.....	74
Tab. 2 Projetos de âmbito federal capoeira/educação.....	77
Tab. 3 Representações sociais da capoeira.....	78
Tab. 4 Escala hierárquica de personagens na capoeira angola de JP.....	107
Tab. 5 Escala Hierárquica	114
Tab. 6 Ensino e Aprendizagem de música na capoeira de João Pequeno	159
Tab. 7 Questionário 1.....	172
Tab. 8 Questionário 1 Variáveis tempo aprendizagem.....	175
Tab. 9 Preferência e habilidade com os instrumentos da capoeira.....	176
Tab. 10 Pesquisados no questionário2.....	179
Tab. 11 Respostas do questionário 2.....	180
Tab. 12 Questionário 2: sobre outros instrumentos.....	182

Sumário

APRESENTAÇÃO	12
Sobre o que se fala.....	17
Por quê esse tema?.....	19
Objetivo Geral	23
Objetivos Específicos	23
Metodologia.....	24
Procedimentos para coleta de dados	25
CAPÍTULO 1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	29
1.1. Cultura e educação na música de tradição oral da capoeira.....	311
1.1.1 Tradição e transmissão aural	355
1.1.2 Oralidade, ancestralidade e comunidade; valores civilizatórios afro-brasileiros	39
CAPÍTULO 2 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA CAPOEIRA.....	43
2.1 Formação, criminalização, institucionalização e esportização	45
2.2 Patrimonialização, regulamentação, profissionalização	55
2.3 Escolarização	67
CAPÍTULO 3 A ACADEMIA DE MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA	76
3.1 Mestre Pastinha e o Centro Esportivo de Capoeira	77
3.2 A Academia de João Pequeno de Pastinha	88
3.2.1 Estruturas hierárquicas e organizacionais.....	96
3.2.2 O projeto Pequenos de João.....	105
CAPÍTULO 4 MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO NA CAPOEIRA DE MESTRE JOÃO PEQUENO.....	113
4.1 Cultura musical e educação em Mestre João Pequeno de Pastinha.....	116
4.1.1 A aula de instrumentos	131
4.1.2 Predisposição musical, motivação e desenvolvimento cognitivo na capoeira.....	141
4.1.3 A metodologia do Mestre por Nani de João Pequeno	145

4.1.4 O ponto de vista dos alunos.....	149
4.1.5 Capoeira, educação e cinema.....	163
4.1.6 Plataformas digitais, capoeira e educação	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	179
ANEXOS	184
1. Transcrição toques de berimbau	184
2. Questionários.....	185

APRESENTAÇÃO

Esta tese é decorrente de uma pesquisa de doutorado na área da Educação Musical, mais especificamente em um ambiente sócio-cultural de tradição e transmissão oral de ensino. É um estudo de caso com objetivo de identificar, sistematizar e analisar procedimentos de ensino/aprendizagem em práticas musicais de capoeira Angola na Academia de João Pequeno de Pastinha, de Salvador, BA. A escolha do tema foi devido às experiências da pesquisadora como capoeirista aluna do mestre referido.

O texto apresenta de início um panorama crítico-histórico da capoeira e em seguida, uma abordagem reflexiva sobre as práticas musicais desta, focada em processos de ensino e aprendizagem de música neste ambiente. A metodologia usou como tipologia o estudo de caso, com uma abordagem qualitativa, e quanto aos objetivos, exploratória, descritiva e interpretativa. Foram consultadas como principais fontes: duas publicações acadêmicas com tema capoeira e educação, de Araújo (2004) sobre a *práxis* educacional da capoeira 'pastiniana', e de Candusso (2009) sobre educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros. A coleta de dados foi realizada através de pesquisa de campo na qual foram realizadas entrevistas para recolher depoimentos. Um deles do um ex-aluno do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, fundado por Mestre Pastinha em 1941, sendo outros entrevistados mestres da linhagem de Pastinha, e mestres formados, contramestres, treineis, discípulos, alunos e familiares do Mestre João Pequeno. Mesmo depois do seu falecimento em 2011, este mestre é uma das principais referências da capoeira Angola, com filiações de seu trabalho em todo o Brasil e em países da Europa e América do Norte, sendo considerado pela comunidade capoeirista como um dos mais importantes guardiões dos ensinamentos da velha guarda da capoeira Angola de Mestre Pastinha.

O texto está organizado da seguinte forma: primeiramente foi feita uma introdução na qual são traçados os caminhos metodológicos, começando com a

exposição do tema, *sobre o quê se fala*, em seguida são apresentados os motivos/justificativa que levaram à escolha do tema, *sobre quem fala*. Depois são apresentados os objetivos, gerais e específicos, em seguida a tipologia da metodologia escolhida e os procedimentos para a coleta de dados.

No capítulo um, são definidos os pressupostos teóricos. No capítulo dois foi apresentado o panorama crítico/histórico da capoeira, enumerando as principais representações sociais da capoeira durante o decorrer do processo histórico, apoiado em revisão de literatura. Nesta parte, foi fundamental a consulta de fontes *êmicas*¹, como os *Manuscritos de Pastinha*, assim como o livro *Capoeira Angola*, de 1964, cuja autoria foi atribuída a Pastinha, e a autobiografia *Uma vida de capoeira*, de Mestre João Pequeno. Os principais trabalhos acadêmicos que unem o tema capoeira e educação usados como referencial foram, primeiramente, a tese de Rosângela Araújo, *Iê viva meu Deus, A capoeira angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa* (USP, 2004), e a tese de Flávia Candusso, *Capoeira angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros* (UFBA, 2009). Também foram consultados os autores Castro (2004), Abib (2010, 2013, 2016) e Diniz (2010).

No capítulo três é feita uma contextualização sobre a fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola por Pastinha, sobre o papel do Mestre João Pequeno e sua Academia no Centro Histórico de Salvador, em seguida são identificadas estruturas hierárquicas e organizacionais presentes neste ambiente e por fim é apresentado o Projeto 'Pequenos de João'. O capítulo quatro é voltado para as questões sobre a música no contexto estudado, no qual são apresentados os dados descritivos e os resultados das análises dos dados colhidos na pesquisa de campo sobre os procedimentos de ensino/aprendizagem de música, utilizados na academia de capoeira referida. Os dados foram recolhidos entre 2013 e 2016, através de entrevistas abertas e semiestruturadas com pessoas ligadas ao personagem foco da investigação, sendo as entrevistas direcionadas a: primeiramente a um colega de João Pequeno, um dos congregados no Centro Esportivo criado por Pastinha, conhecido como Mestre Boca Rica; em seguida, a um mestre e um contramestre, formados por Mestre João Pequeno, Mestre Jogo de Dentro e Contramestre Aranha; em seguida ao aluno de João Pequeno

¹ *Êmico*: de dentro do contexto, participante; conceito da antropologia que opõe-se ao *ético*, de fora, observador.

e professor doutor da FACED-UFBA, Pedro Abib; na sequência, ao Mestre Moraes, responsável pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP. Finalmente foram analisados depoimentos e apontamentos da neta do mestre referido, Cristiane Miranda Santos, conhecida como Professora Nani de João Pequeno, com entrevistas e pela leitura de sua monografia em Educação Física sobre a metodologia de João Pequeno. A professora Nani é idealizadora e coordenadora do Projeto 'Pequenos de João' que acontece no subúrbio de Salvador no bairro Fazenda Coutos III, local de residência do falecido mestre, também é a presidente da Academia e é uma das representantes do mestre em eventos de capoeira, sendo uma das disseminadoras de seu legado. Em seguida, no mesmo capítulo são explorados diálogos entre capoeira, cinema, educação, e entre capoeira, educação e plataformas digitais.

A tarefa de investigar os ambientes nos quais tais práticas musicais se consolidam trouxe diferentes pontos de partida, entre eles o selecionado olhar de música, cultura e educação na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha. Pastinha foi um dos primeiros capoeiristas populares a se preocupar com a filosofia e aspectos éticos e educacionais da sua prática. A partir dele, gerações subseqüentes preocuparam-se com a disseminação deste legado. Desta forma, ao identificar as particularidades do processo de ensino e aprendizagem de música nos grupos estudados, nota-se que este lugar é parte de um universo cosmopolita, porém comunitário, no qual novos personagens e novas narrativas têm oportunidade de sair de seu contexto tão particular e são homenageados nesta tese.

Considerando as desigualdades que permeiam os diferentes universos, o acadêmico, e o cosmopolita/comunitário da capoeira de João Pequeno, surgiu uma reflexão a partir de falas dos mestres antigos. Elas sugerem que eles percebem esta desigualdade, e reclamam da falta de assistência e de políticas públicas adequadas. Presenciei inúmeras vezes alguns destes velhos mestres, durante festejos ou seminários de capoeira, falando que não vêem com bons olhos o uso de seus nomes em teses, jornais, trabalhos acadêmicos, porque não ganham nada com isso. Fato que não há a devida atenção e preocupação de políticas públicas com uma previdência adequada para esses velhos mestres que dedicaram suas vidas ao ensino da capoeira, não cursaram nenhuma faculdade, se não a da vida.

Ao refletir sobre diferentes possibilidades de diálogos entre música, cultura, educação e capoeira, esta tese pretende contribuir com os estudos sobre Educação

Musical em geral, propondo ressaltar análises de aspectos de didática dos velhos mestres da cultura popular, trazendo possibilidades de diálogos da música em contexto com a escola formal. Por fim, é mais uma tentativa de superar classificações arbitrárias sobre pseudos intencionalidades e formalidades em ambientes sócio-culturais de ensino, dando voz a novos personagens e novas narrativas.

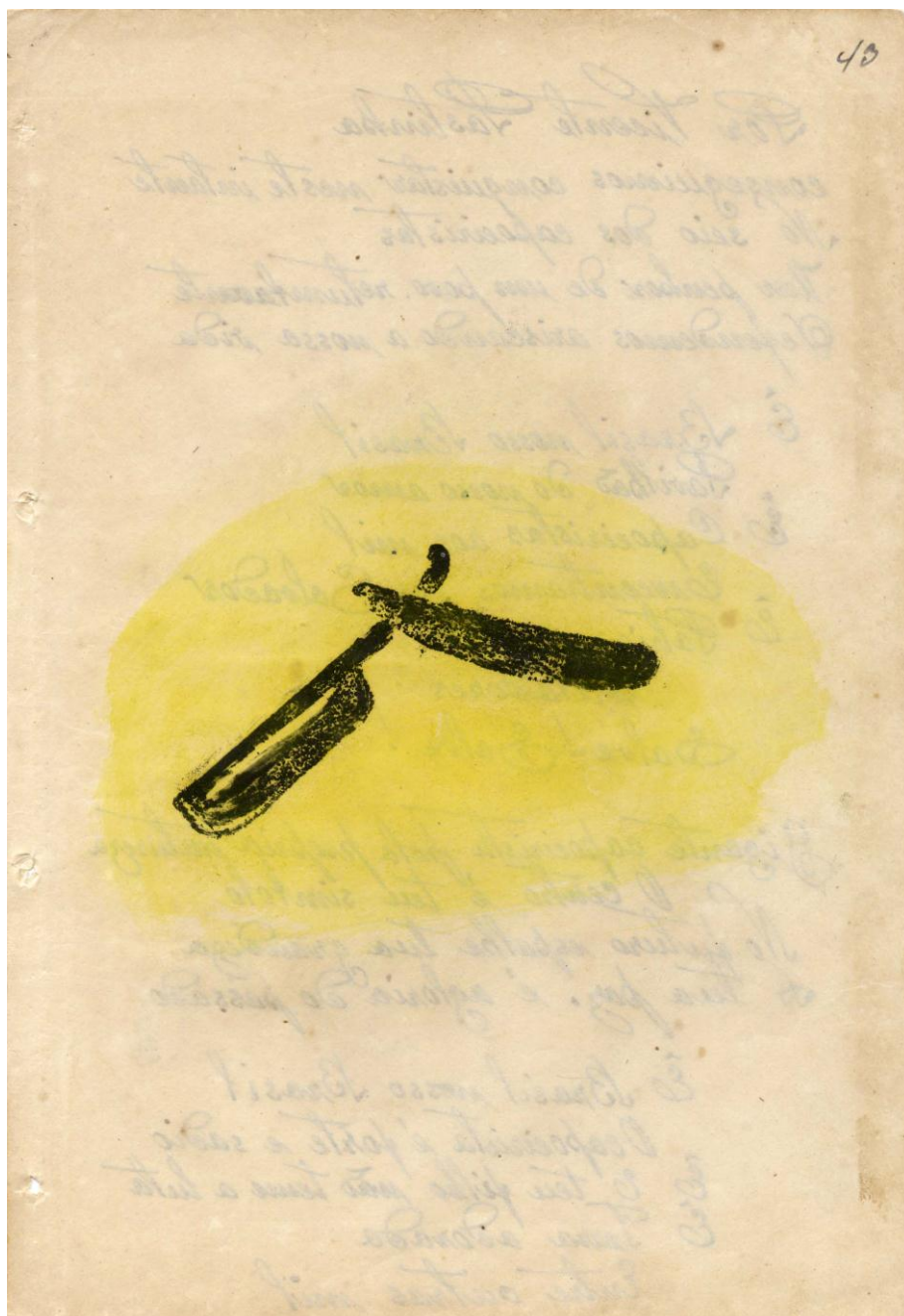


FIG 1. Navalha, Ilustração de Pastinha (DECÂNIO FILHO, 1997)

Introdução

Esta tese pretende dar continuidade aos estudos iniciados com outro projeto, a dissertação sobre o instrumento da percussão afro-brasileira, o caxixi, na região de Salvador, BA, sugerindo possibilidades em atividades de educação musical (2012). Foi um trabalho na área da etnomusicologia, e tomou como objeto o caxixi, instrumento de origem *bantu*² que se popularizou no Brasil através da expansão da capoeira.

A partir dessa investigação, foi preciso dar um destaque ao papel dos mestres de capoeira e abordar a cultura também pelo viés da educação e das políticas públicas (GALLO, 2012).

A conclusão da pesquisa do mestrado deixou o desejo de continuar o estudo unindo os temas música, capoeira, cultura e educação, o que resultou nesta pesquisa de doutorado sobre ensino e aprendizagem de música na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha.

Ao revelar procedimentos das práticas musicais que ocorrem na Academia do mestre, revelam-se novas narrativas e novos personagens, parte da ancestralidade da cultura afro-brasileira, que podem contribuir para maior compreensão sobre diálogos entre música, cultura e educação.

² Conjunto de etnias africanas da região que corresponde ao Congo e Angola

Sobre o que se fala

Esta tese tem como objeto de estudo determinados processos de ensinar e aprender música em contexto de ensino sócio-cultural particular, de tradição e transmissão oral, mais especificamente em práticas musicais de capoeira angola, que foram revelados a partir da investigação de procedimentos de ensino/aprendizagem de elementos musicais usados na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha, em Salvador, BA.

A escolha deste personagem da cultura baiana é devido a seu repertório sócio-cultural peculiar. Nascido no interior da Bahia, João Pereira dos Santos muda-se para a capital, trabalha de servente, em bonde, de feirante; quando passa a acompanhar Mestre Pastinha, recebe o apelido de João Pequeno e torna-se um dos disseminadores de seu legado. Foi recentemente homenageado nas ações de comemorações de 70 anos da UFBA no Calendário das Artes, o mestre de capoeira que acumula título de Cidadão de Salvador e dois títulos de *Doutor Honoris Causa*³, com histórico particular: formou dezenas de alunos nos ensinamentos da capoeira angola de Mestre Pastinha, e ministrou cursos e oficinas pelo Brasil e em países da Europa e América do Norte. Morreu aos 93 anos, em 2011. Sua neta, Professora Cristiane Miranda Santos, chamada de Professora “Nani” de João Pequeno, representa a nova geração de *angoleiros* discípulos do referido mestre e se torna uma das principais disseminadoras de seu legado. Ela idealizou o Projeto “Pequenos do João”, realizado na laje da casa onde residia com o mestre, no bairro Fazenda Coutos III, subúrbio de Salvador, uma iniciativa de transmitir os conhecimentos do avô para crianças e jovens do bairro. Ela se torna presidente da Academia a partir de 2010, comandando algumas rodas de capoeira e ministrando aulas de capoeira no local, e também sendo uma das representantes do Mestre João Pequeno em encontros, seminários e *workshops* de capoeira pelo Brasil e no exterior.

A cultura musical da capoeira apresenta processos que envolvem narrativas e personagens, que através da transmissão oral, permitem que uma tradição perpasse décadas e permaneça através das gerações, usando procedimentos como observação,

³ O primeiro título de Doutor Honoris Causa foi concedido pela Universidade de Uberlândia, MG, e o segundo pela Universidade Federal da Bahia em 2008

imitação, repetição, correção e erro, que caracterizam ambientes de educação, classificados pelos estudos científicos como “não formais”. Apesar desta classificação, no universo de ensino/aprendizagem de música na capoeira estão presentes estruturas formais e intencionais.

Pesquisadores antecedentes, como Candusso (2009), problematizam a utilização do termo ‘não formal’, por constatar intencionalidades e formalidades não idênticas às da escola formal, portanto pouco exploradas em análises e trabalhos científicos. Por isso, nesta tese utilizo os termos ‘ambientes de ensino de tradição e transmissão oral’. Este modelo de aprendizagem que não privilegia a escrita musical torna possível que pessoas que não tiveram nenhuma formação ou treinamento musical em ambientes de uma escola formal sejam capazes de executar tarefas musicais complexas. Entre elas, tocar berimbau; reproduzir padrões sonoros, rítmicos, melódicos; improvisar; cantar versos originais ou tradicionais; acompanhar cantigas com coro responsorial; tocar instrumentos, além do berimbau, pandeiro, atabaque, agogô e reco-reco e ainda a habilidade de tocar e cantar ao mesmo tempo.

A capoeira angola é tema de pesquisas acadêmicas em diferentes áreas. Na Educação, encontram-se pesquisas com diferentes abordagens, entre elas, aquelas cujo foco é a *práxis* educacional da capoeira com a preocupação em contrapor o modelo de ensino da oralidade, presente neste contexto, ao modelo da escola tradicional.

Os antecedentes desta tese compartilham da mesma intenção, e esta vem somar-se a tais pesquisas. Para isso, destacou e sistematizou formas específicas de ensinar e aprender a música na capoeira angola, através do estudo de caso da academia do referido mestre. O intuito é contribuir para aprofundar o conhecimento e a reflexão sobre formas de ensino e aprendizagem de elementos musicais tradicionais. Primeiramente, identificando estes elementos inseridos na contemporaneidade, em seguida destacando o papel dos mestres de capoeira responsáveis pelo treinamento corpóreo associado ao musical, este último, interesse majoritário desta investigação.

A questão principal desta tese é: quais são e como funcionam os procedimentos e processos de ensinar e aprender música na academia de capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha, de Salvador, BA?

Por quê esse tema?

Os primeiros contatos que tive com a capoeira foram durante a realização do I Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, em 2001. A musicalidade da capoeira logo despertou meu interesse. Primeiramente um encantamento com a força do canto, dos instrumentos, o coral mêntrico, a ritualidade e hierarquia presentes nesta musicalidade. Um arrepio na espinha quando o berimbau começava a tocar, e o tocador do berimbau gunga gritava *Iê*, convidando os jogadores a chegar. Em 2001 comecei a fazer parte de uma comunidade de capoeira na cidade onde residia, o ‘Grupo de Capoeira Angola Forte Santo Antônio’, em Londrina, PR. Este contexto despertou uma profunda admiração e curiosidade por essa cultura musical, ao ver pessoas que não tinham passado por qualquer treinamento e aprendizagem musical formal, como eu que havia passado por conservatório, mas que conseguiam realizar bem as tarefas musicais. O resultado das aulas de instrumento sempre era satisfatório para todos os envolvidos, preparando os alunos novatos para participar junto com os veteranos do fazer musical nos momentos de celebração, as rodas da academia, proporcionando uma experiência músico/corporal complexa e agradável para todos os integrantes.

A motivação para escrever sobre ensino e aprendizagem de música na capoeira no presente trabalho é decorrente das experiências desta pesquisadora como praticante de capoeira angola, primeiramente no grupo citado da cidade de Londrina, PR, na qual tive meu primeiro contato com o trabalho do Mestre João Pequeno, através do ‘Projeto Oficina de Capoeira Angola em Londrina’, no ano 2001, que consistiu em oficinas com a presença do referido mestre e com o treinel (treinador) Everaldo dos Santos, Zoinho, com o contramestre Jurandir, com o contramestre Aranha e com a neta do mestre, professora Nani, projeto este que se repetiu nos anos subsequentes. Na primeira edição do projeto, tive a oportunidade de hospedar Mestre João Pequeno em minha residência, porque naquele ano dividia moradia com o professor do referido grupo londrinense, Marcelo Pignatari. Foi uma experiência incrível, ficar tão próxima de um mestre do qual eu havia ouvido várias histórias sobre ele e a capoeiragem antiga da Bahia. Na mesma época, participei da produção e locução/gravação de dois documentários radiofônicos sobre capoeira angola, o primeiro sobre a trajetória de Mestre Pastinha e o segundo sobre Mestre João Pequeno, programas veiculados na Rádio Universitária, FM, de

Londrina, quando passei a interessar-me por etnomusicologia, por incentivo da professora Janete El Houli.

Em 2004 mudei para Salvador com intenção de cursar mestrado em etnomusicologia, o que, infelizmente, não foi possível naquele ano. Foi quando ingressei na Academia de Mestre João Pequeno, localizada no Forte Santo Antônio, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, na qual fui aluna até 2006, praticando com o contramestre Aranha. As experiências de treinar regularmente e participar das rodas na academia do mestre foram significativas para uma transformação pessoal, que considero uma das mais importantes que aconteceu até hoje em minha vida. Primeiramente em relação a meu condicionamento físico que melhorou consideravelmente ao passar por horas de treino corporal, mas principalmente o aumento de uma consciência espiritual/ancestral proporcional ao entendimento que tive em relação ao complexo cultural da capoeira de Mestre João Pequeno, desde em relação ao funcionamento da sua academia, passando pelo seu papel diante da comunidade local e sua projeção na comunidade internacional. Esta compreensão ampliou a visão que eu tinha sobre a capoeira como um fenômeno cultural e transformou minha relação com outras manifestações da cultura ancestral africana, assim como minha postura enquanto pessoa e cidadã. Em 2007, mudei para Arembepe, Distrito de Abrantes, município de Camaçari, a cerca de 50n km de Salvador, porém sem perder o contato e sem deixar de participar de eventos promovidos pela academia de João Pequeno, sendo um deles o encontro anual que comemora o aniversário do mestre, em dezembro. Em Arembepe, comecei a trabalhar como professora na Escola Comunitária Menino Luz, que atendia crianças a partir de três anos e jovens até 17 anos, na qual realizei diferentes módulos sobre a cultura popular de tradição oral brasileira, sendo um deles sobre capoeira. Entre as atividades realizadas, os alunos construíram berimbaus, caxixis, treinaram movimentos, receberam noções da musicalidade da capoeira e fizeram rodas. Nesta época, comecei uma aproximação com Mestre Lua de Bobó, que reside em Arembepe, e que coordena o Grupo de Capoeira Menino de Arembepe, frequentando aulas e rodas. Em 2010, quando estava cursando mestrado em Etnomusicologia, voltei à academia de Mestre João Pequeno para realizar pesquisa de campo e treinei seis meses como aluna do treinel Zoinho⁴. No mesmo ano, a pesquisa de campo para o mestrado levou-me a

⁴ Everaldo dos Santos

procurar a casa do Mestre no bairro Fazenda Coutos III, subúrbio de Salvador, com o qual realizei entrevistas abertas, e também com sua esposa, Dona Eneuzita, a Dona Mãezinha, e com sua neta Cristiane Miranda Santos. Em 2011, participei do evento *João Pequeno em Outras Rodas*, promovido por essa neta. O evento ocorreu na casa de Mestre João Pequeno, onde também funciona o Projeto ‘Pequenos de João’, no qual a Professora Nani convidou os alunos do mestre a comemorar o fim do semestre junto aos alunos do projeto. Entre as atividades programadas ocorreram exibição de filme, roda de capoeira, oficina com bonecos e troca de frutas. O falecimento do mestre deu-se no final deste ano, entristecendo familiares e toda a comunidade capoeirista. Além dos encontros do grupo, sempre que possível estive presente em eventos que acontecem no Forte Santo Antônio Além do Carmo, entre eles o ‘Ciclo de Seminários: Salve a Capoeira: Construção do plano de Salvaguarda da Capoeira e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia’ promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, em 2013, o Agosto da Capoeira em 2014⁵, e o Fórum Municipal de Capoeira de Salvador, em 2015. Ao cursar mestrado em etnomusicologia e iniciar doutorado em educação musical, tive contato com o lado acadêmico da capoeira angola, isto é, como ela está presente em tema de diferentes pesquisas de graduações e pós-graduações em diferentes áreas. Além de configurar em temas das áreas de artes, educação e educação física, a necessidade de regulamentação de políticas públicas para a capoeira insere esta temática também no campo político. Durante a redação da dissertação, dediquei um subcapítulo ao título *Políticas Públicas para a Capoeira*, no qual são abordadas questões relativas à regulamentação de três principais pontos polêmicos, a profissão do capoeirista, a inclusão da capoeira como esporte olímpico e a aposentadoria de mestres. Outro viés político pertinente a esta discussão é o educacional. No Brasil, a partir da Lei 10.639/2003, que inclui no currículo oficial da rede de ensino pública e privada a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Africana e Afro-Brasileira", há possibilidades de integrar as manifestações da cultura popular afro-brasileira de tradição oral nos currículos em diferentes disciplinas, entre elas a educação musical. Outros

⁵ *Agosto da Capoeira* reuniu mestres de capoeira angola, regional e contemporânea, alunos brasileiros e estrangeiros, professores da Bahia e de outros países para participar da II REDE DE CAPOEIRA, organizada por Mestre Sabiá, com a presença de Mestre João Grande, que mora em Nova Iorque, EUA, local onde mantém sua academia de capoeira angola, e é um dos remanescentes do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, a Escola de Capoeira de Mestre Pastinha.

documentos oficiais, entre eles, a Resolução CNE/CP nº 01/2004 - Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, o Parecer CNE/CEB nº 02/2007, referente à abrangência destas diretrizes e a Lei 11645/08 que amplia a 10639, tornando a história e a cultura africana, afro-brasileira e indígena obrigatória na educação básica, complementam a regulamentação nesta área e indicam um avanço em relação a um passado em que as manifestações afro-brasileiras na escola eram apenas lembradas no dia do folclore. Segundo Abib, pesquisador/professor da UFBA, capoeirista formado por Mestre João Pequeno, a partir destas leis a capoeira tem sua grande oportunidade de se estabelecer como um conhecimento necessário a ser tratado nas escolas, não somente pelo professor de capoeira ou mestre, mas de forma interdisciplinar, em áreas do conhecimento, como história, educação física, literatura, música, geografia, artes, estudos sociais, filosofia, entre outras (ABIB, 2010). Os elementos usados no processo de transmissão do ‘complexo cultural capoeira’ são procedimentos de transmissão e instrumentos musicais, arrumados com a lógica da tradição e movimentos repetidos de geração para geração, que exercem um domínio ritualizado, preparados para gerar o ápice: momento da roda-celebração, na qual o mestre é maestro. Certamente, tais elementos inseridos em contextos de educação formal trarão contribuições significativas para desenvolver a cidadania cultural a que se refere o MEC⁶ e ainda possibilitar a construção de uma pedagogia libertadora como queria Paulo Freire. Por isso, neste trabalho, procuro descobrir, sistematizar e compreender os procedimentos de ensino/aprendizagem da capoeira angola especificamente da academia referida, respondendo ao principal questionamento da tese: *quais são e como funcionam* tais processos.

⁶ PIRES, C. M. C.; SOARES, M. T. P. (Coordenação) Parâmetros curriculares nacionais: arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/1998, disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>> acesso em abril de 2013.

Objetivo Geral

Identificar, sistematizar e analisar as práticas musicais e os processos de ensinar e aprender música na capoeira da Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha em Salvador BA.

Objetivos Específicos

- a) Identificar e sistematizar estruturas hierárquicas e organizacionais da Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha de Salvador BA;
- b) Identificar discursos e categorias *ênicas* dos processos de ensino-aprendizagem de música, através de entrevistas abertas e semiestruturadas com familiares, mestres e discípulos ligados a João Pequeno;
- c) Comparar processos de ensinar e aprender música, usados na Academia de Mestre João Pequeno, com procedimentos utilizados no Projeto ‘Pequenos de João’;
- d) Realizar entrevistas semiestruturadas com mestres, contramestres e *treineis* formados por Mestre João Pequeno, investigando processos de transmissão/recepção da música desta escola de capoeira;
- e) Realizar pesquisa através de questionário estruturado com discípulos da referida escola, identificando processos de recepção musical, utilizando variáveis como habilidade musical e tempo de estudo em música;
- f) Refletir sobre a presença da capoeira na escola e no currículo formal;
- g) Refletir sobre a presença de linguagens midiáticas, cinema, literatura e internet, na práxis educacional da capoeira referida;
- h) Analisar, comparar e interpretar os dados colhidos para refletir sobre os procedimentos de ensino/aprendizagem de música identificados.

Metodologia

A metodologia escolhida para esta pesquisa foi uma abordagem qualitativa, quanto aos objetivos, exploratória, descritiva e interpretativa. A tipologia utilizada foi o 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. 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 (Idem).

O estudo de caso, comumente utilizado em pesquisas administrativas, educacionais e sociais, contribui com ferramentas para a coleta de dados neste trabalho. Segundo Yin, 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 múltiplas fontes de evidência são usadas, documentos, literatura, arquivos, entrevistas, observação, observação participativa, experiências, diários, questionários abertos e/ ou quantificáveis (YIN, 1990). A etnografia, estudo de aspectos éticos a partir da observação, método antropológico, também traz ferramentas para a coleta dados dos contextos escolhidos para a amostra. 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).

A pesquisa em documentos, literatura e arquivos foi ponto de partida para a fundamentação teórica deste trabalho. Para realizá-la, foi necessário consultar bibliotecas públicas, bibliotecas *online*, portais de periódicos virtuais, banco de dados de teses e dissertações, etc. A disponibilidade de títulos via internet pôde facilitar o trabalho de pesquisa, porém não excluiu a necessidade de pesquisar em livros tradicionais, e principalmente nos “livros vivos”, isto é, nos personagens vivos. Infelizmente, Mestre João Pequeno morreu em 2011, no início de minhas pesquisas com a música da capoeira, ainda quando cursava o mestrado, e na escolha do tema para o doutorado, não tive dúvida em continuar com o mesmo personagem e aprofundar as pesquisas póstumas com a música da prática de capoeira desse mestre. A seguir são detalhados os procedimentos para coleta de dados.

Procedimentos para coleta de dados

A coleta de dados foi feita primeiramente com observações não participantes de aulas na academia referida e oficinas do encontro anual do grupo escolhido como amostra. Como observa Flick, este tipo de procedimento observacional pode desdobrar-se de acordo com a escolha de sua dimensão, sendo os tipos escolhidos para este caso, a observação pública (oposta da secreta), em situação natural (oposta ao laboratório) e não sistemática, isto é, flexível (FLICK, 2009, p. 203). Este tipo de observação foi realizado desde o início da pesquisa em 2013, nos seguintes momentos: durante aulas normais que ocorrem segunda, quarta e sexta-feira, sendo a maioria das vezes escolhido o período da manhã, no qual o professor é o contramestre Aranha; no encontro anual do grupo, que acontece dia 27 de dezembro, data de aniversário de Mestre João Pequeno;

no Dia da Capoeira Angola, cinco de abril, data que se comemora o aniversário de Pastinha, e em eventos de capoeira realizados no Forte Santo Antônio Além do Carmo.

As observações participantes de aulas também foram usadas para coleta de dados, somadas às experiências prévias da pesquisadora quando frequentou a academia como aluna. A maior parte das aulas em que foi adotado o recurso participante foi durante eventos realizados pela Academia, entre eles, a *Feira de Arte e Aprender* e na *Homenagem de aniversário ao Mestre João Pequeno*. A outra parte ocorreu em aulas em período regular. Nesta pesquisa de campo, muitas vezes na observação participante foi necessário que a pesquisadora suasse a camisa literalmente, participando não apenas de treinos musicais, mas da aula como um todo, de oficinas de movimento, de oficinas de construção de instrumentos, momentos privilegiados para ouvir histórias sobre a capoeira de Mestre João Pequeno. Neste caso, vale destacar dimensões citada por Flick, do observador participante e do participante observador.

Em relação às entrevistas, foram usadas as abertas e semiestruturadas, porque, de acordo com Flick, é mais provável que os pontos de vista dos sujeitos entrevistados sejam expressos com um planejamento mais aberto do que com perguntas ou questionário estruturado (FLICK, 2009, p.143). As entrevistas semiestruturadas foram direcionadas a atual presidente da academia, Professora Nani, Cristiane Miranda, neta de João Pequeno, também responsável pelo Projeto ‘Pequenos de João’ e ao professor doutor da FAGED UFBA, Pedro Abib, aluno de João Pequeno. As entrevistas abertas foram direcionadas a 1) treinel (treinador) Zoinho, Everaldo dos Santos, atual secretário administrativo da academia, responsável por esta nos dias de treino e roda, parte da noite, e pelo “Projeto Cinema, capoeira e Samba”; 2) Contramestre Aranha, vice presidente da academia, responsável pelos treinos na parte da manhã e por oficinas de construção de instrumentos; 3) Mestre Jogo de Dentro, formado por Mestre João Pequeno, coordena seu trabalho de capoeira na Ilha de Maré; 4) Mestre Boca Rica, colega de João Pequeno no Centro Esportivo de Mestre Pastinha; 5) Mestre Moraes, responsável pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP, que funciona vizinho à Academia de João Pequeno no Forte Santo Antônio.

Outra parte dos dados foi obtida através de questionários estruturados com amostras não probabilísticas, aplicados a alunos da academia e participantes do evento anual que ocorre no dia do aniversário de João Pequeno, 27 de dezembro. Os temas investigados nos questionários foram: processos de pertencimento, transmissão e

recepção de conhecimento e valores, motivação, tempo de aprendizagem, participação na bateria da roda, tempo de dedicação, a *expertise* que torna um aluno capaz de fazer parte da bateria de uma roda e fatores como a liberdade técnica que o capacita a improvisar. Variáveis como se este aluno já tivesse alguma formação musical formal ou não, influenciaram os resultados sobre habilidades musicais e ensino/aprendizagem da música na capoeira. Devido à escolha de amostras não probabilísticas, portanto com dados subjetivos nas investigações realizadas com os questionários dos alunos, estes tiveram uma conotação menos representativa e mais descritiva, sem estabelecer generalizações e estatísticas, satisfazendo as necessidades da pesquisa qualitativa.

A pesquisa *online* também foi uma ferramenta utilizada. Flick dedica um capítulo ao estudo da pesquisa pela internet, exemplificando formas de entrevista on line, por email, em redes sociais, o uso de grupos focais on line, observação participante virtual e etnografia virtual (FLICK, 2009, p. 240). Para este trabalho foram realizados, quando necessárias, contatos por email e/ou via redes sociais, porém a rede não foi utilizada para entrevistas, foram todas presenciais. A pesquisa em *sites* ligados ao grupo de capoeira estudado, e em páginas de rede sociais do grupo e de pessoas ligadas ao grupo também foi recurso utilizado.

Sobre os documentos analisados, não apenas como referencial bibliográfico, mas também para investigar categorias *êmicas*, um deles foi a monografia de Cristiane Miranda Santos, ‘João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: formação em educação física a partir da roda de capoeira’, apresentada como conclusão do curso de Ed. Física pela Faculdade Social Baiana (SANTOS, 2012). Outro documento que foi previamente selecionado foram os *Manuscritos e Ilustrações de Pastinha*, que contém anotações de punho do referido mestre sobre a fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola e gravuras de movimentações. Este manuscrito está disponível *online*, sendo sua edição atribuída a Decênio Filho (DECÂNIO FILHO, 1997).⁷

⁷ Disponível em

<https://drive.google.com/file/d/0BzB0DUxSTPIXWmlNSkF0bmJiMlE/edit?pref=2&pli=1>

O grupo escolhido como amostra foi o grupo de capoeira da Academia de João Pequeno de Pastinha, localizada no Forte Santo Antônio ⁸ no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, Centro Histórico de Salvador. Atualmente a coordenação da academia cabe às seguintes pessoas: a presidente é a Professora Cristiane Miranda Santos, o vice-presidente é o contramestre Aranha, Isaac Damasceno, e a secretária administrativa é com o treinel Zoinho, Everaldo dos Santos. A academia realiza um calendário de eventos anuais, entre eles, ‘A Feira de Arte e Aprender’, com oficinas de construção de instrumentos, aulas e rodas; o ‘Projeto Cinema, Capoeira e Samba’, com exibições de filmes sobre cultura afro-brasileira e samba de roda, a ‘Homenagem a Mestre João Pequeno’, no dia de seu aniversário, e a ‘Homenagem a Mestre Pastinha’, no seu aniversário também, entre outras programações, como seminários e workshops.

Com os recursos metodológicos adotados, foi possível identificar e sistematizar os elementos dos processos de ensino/aprendizagem da música da Academia de Capoeira de Mestre João Pequeno. Os resultados foram comparados e analisados.

⁸ Forte da Capoeira é uma nomenclatura adotada pelo Escritório Internacional de Turismo e Capoeira, depois da reforma do tradicional Forte Santo Antônio Além do Carmo. Esta nova denominação é contestada por parte da comunidade capoeirista por promover espécie de “amnésia histórica”

CAPÍTULO 1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Um dos pulsos que determina o curso da história de uma cultura musical, segundo Nettl, é o método de transmissão, e na maior parte das culturas, a música é transmitida de forma oral e aural, através de uma percepção global do indivíduo (NETTL, 1983). Esta forma de transmissão é a que caracteriza a cultura musical da capoeira, na qual seus mestres são guardiões de práticas culturais ancestrais, lutando para que seus descendentes se interessem e dêem continuidade àquela manifestação. Mestres que “ensinam” não como a pedagogia tradicional entende o verbo ensinar e sim “iniciam”, isto é, criam as condições de aprendizagem (SODRÉ, 1983). O tema capoeira está em estudos científicos acadêmicos em diferentes abordagens, entre elas, de educadores físicos, folcloristas, antropólogos, sociólogos, psicólogos, pedagogos, etnomusicólogos, entre outros. Para trazer uma dimensão da quantidade de trabalhos sobre o tema foi feita uma busca no repositório de teses da USP em abril de 2015 com as palavras ‘capoeira angola’, que encontrou mais de 350 títulos. Na mesma data, no repositório da UFBA, foram encontrados 155 títulos. Na Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM, também é crescente o tema capoeira. Foram selecionados como referência para esta tese, trabalhos expressivos de pesquisadoras com trajetória próxima geograficamente e afetivamente à minha, primeiramente a tese da professora da Faculdade de Educação da UFBA, Rosângela Araújo, que conheci em São Paulo, SP, em 2001, num contexto específico de prática popular, a Festa do Bumba Boi do Morro do Querosene, na qual ela comandava seu grupo de capoeira, Nzinga. Em sua tese “Iê Viva Meu-mestre: a capoeira angola da ‘escola pastiniana’ como praxis educacional”, a autora apresenta a capoeira da linhagem de Pastinha como práxis educativa fundada em três pilares, ancestralidade, oralidade e comunidade, princípios de pertencimento à dinâmica das tradições africanas no Brasil, dialogando com a resistência negra e sua permanência nos fazeres educacionais (ARAÚJO, 2009). Outra pesquisa escolhida como referencial foi a tese de Candusso (2009), da Escola de Música, UFBA, na qual a autora procura compreender e refletir sobre a contribuição dos valores civilizatórios afro-brasileiros no ensino e aprendizagem musical da capoeira angola no projeto “João e Maria, Capoeira Angola e Cidadania”, promovido pelo Centro Esportivo de Capoeira Angola, Academia João Pequeno de Pastinha, coordenado pelo Mestre Faísca. Os trabalhos dessas duas professoras são dois no mar

de títulos relacionados, sendo frequentemente citados em dissertações, teses, artigos e ensaios pela nova geração de pesquisadores de capoeira em diferentes áreas. Outro conceito que foi utilizado para o universo sonoro da capoeira é “prática musical”, “um processo de significado social capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros”, definido por Sonia Chada Garcia, em 2006, em sua pesquisa sobre a música ritual dos Caboclos nos Candomblés. “Prática musical” envolve aprendizado através da participação social e ritual, num contexto que modela e é modelado por tal prática (GARCIA, 2006, p. 138). Um dos autores tradicionais da aprendizagem musical escolhido para a fundamentação desta pesquisa foi John A. Sloboda, e seu **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**, mais especificamente o capítulo seis: **Aprendizagem musical e desenvolvimento**, no qual o autor sistematiza fases e processos que estão envolvidos na aprendizagem de música, e o capítulo sete: **A mente musical em contexto: cultura e biologia**, no qual o autor escreve sobre processos que envolvem a música de tradição e transmissão oral. Esses materiais foram os principais, entre outros, nos quais são identificados conceitos que regeram a abordagem presente nesta tese, especificados a seguir.

1.1. Cultura e educação na música de tradição oral da capoeira

Inicialmente, é preciso elucidar como a música de tradição oral tornou-se respeitada entre musicistas e passou a fazer parte dos estudos musicais acadêmicos. Em seguida, é traçado um breve histórico do surgimento e desenvolvimento da etnomusicologia, ciência que estuda a música pela perspectiva antropológica. A seguir, os conceitos de tradição e transmissão aural. Por fim, são retomados conceitos já bem explicitados nas teses que referenciam este trabalho, os conceitos de oralidade, ancestralidade e comunidade somados a outros valores civilizatórios afro-brasileiros.

A música de tradição oral de povos que não eram considerados como parte da História da Música oficial, até o começo do século XX era abordada pelo seu caráter exótico em comparação à música erudita ocidental. Com o desenvolvimento de novas teorias antropológicas na Europa no final do século XIX e início do século XX, a música dos povos não ocidentais começou a ser tratada pela perspectiva contextual, considerando questões históricas, sociais, políticas e culturais.

As tradições orais populares tornam-se um campo de interesse entre diferentes áreas de pesquisa, entre elas, a etnomusicologia, que procura estudar estes fenômenos musicais em sua totalidade, isto é, 1) sua etnohistória, termo empregado no método antropológico; 2) sua etnografia, escrita de aspectos étnicos; 3) sua sociologia, dentro de seus contextos culturais. A etnomusicologia é um campo de estudo recente, um desdobramento da musicologia comparada, com pouco mais de cem anos. 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 ethnomusicology, its problems, methods and representative personalities*, de 1950

(LUHNING, 1991, p. 115). Blacking, em 1974, dizia que “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 numa 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)

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.

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, Merrian, 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).

Os autores da etnomusicologia realçam que a música de outras culturas que não a ocidental deve ser estudada da mesma maneira que a música ocidental, condenando a hierarquização de mais importante ou menos importante. 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). Para Behague:

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).

Uma das questões recorrentes em trabalhos etnomusicológicos é a transcrição. Parte dos educadores musicais acredita que a tradição oral dispensa qualquer tentativa de transformar partituras orais, mnemônicas, percussões de boca, subjetivas, em partituras escritas em notação ocidental, enquanto outra parte acha indispensável uma tradução como representação plausível da partitura oral. Por isso, neste trabalho, trago discussões de Nettl sobre a questão (1983).

Somente a partir da V Conferência Interamericana de Educação Musical na Cidade do México, em 1979, há um reconhecimento da necessidade de colaboração entre etnomusicologia e educação musical (BEHAGUE, 1998). Tal colaboração abre possibilidades para que as novas gerações conheçam as manifestações populares nacionais e porque não as músicas do mundo, inclusive as que não fazem parte da história da música ocidental.

Quando a interação entre a capoeira, educação e música também é desdobrada com suas interações com linguagens midiáticas como o cinema e a literatura, e plataformas *online*, este processo concorda com pensamento de Canclini sobre a cultura popular. Para o autor, o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, na realidade, estas se desenvolvem transformando-se. (CANCLINI, p. 217, 2003). O autor aponta que o popular não se concentra em objetos, ou seja, para ele arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes, repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas das experiências coletivas. O autor, citando Roberto da Matta, 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). Diz Canclini:

O exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, turismo, relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2003, p. 244)

O autor observa ainda que as fronteiras entre o culto, o popular e o massivo abrandam as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos (CANCLINI, 2003, p. 360). Este processo é visível no contexto estudado, na medida em que a capoeira apesar de conservar modelos de ensino e aprendizagem orais, também absorve meios de comunicação pós-modernos, como vídeos no *youtube* e redes sociais.

Nesse sentido, esta tese pretende trazer contribuições para a área da educação musical, através de um tema com enfoque etnomusicológico, isto é, com um viés antropológico/musical da educação, sendo o objeto de estudo os processos de ensino/aprendizagem musicais de uma prática musical do contexto das manifestações orais populares brasileiras, a capoeira angola de Mestre João Pequeno de Pastinha.

1.1.1 Tradição e transmissão aural

Ao tomar como objeto de estudo os procedimentos de ensino/aprendizagem de música da capoeira angola referida, sendo uma pesquisa na área de educação musical cujo tema é um complexo cultural de tradição oral brasileira, como é a capoeira, é preciso partir de conceitos como tradição e transmissão aural. O termo tradição geralmente opõe-se à modernidade.

Um dos autores contemporâneos que aborda o conceito de tradição é Burke. Segundo ele, a ideia essencial de *tradição* na história cultural clássica é transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração (BURKE, 2000). O autor sublinha que esta ideia 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). 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 esse 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 comandados (HOBSBAWM, 1997, p. 229). Considerando esta ótica de crítica sobre a tradição, o termo ainda é empregado quando o assunto é cultura oral, no sentido de velhas tradições e antigos costumes passados de geração para geração. O dicionário Aurélio (FERREIRA *apud* DINIZ, 2010) define tradição como “Ato de transmitir ou entregar”; “Transmissão oral de lendas, fatos, etc., de idade em idade, geração em geração”; “Transmissão de valores espirituais através de gerações”; “Conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados”; “Recordação, memória”. Diniz ressalta que, para Stuart Hall (2006, p. 54-56), tradição implica na ênfase da continuidade entre presente e passado, através dos mitos de origem, sendo que estes são filtrados através de uma memória seletiva (HALL *apud* DINIZ, 2010)

Outro conceito necessário para análise da *práxis* educacional da capoeira é o de transmissão oral/aural. Nettl é um dos expoentes da etnomusicologia que afirma que um dos pulsos que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão e na maior parte das culturas a música é transmitida de forma oral e aural, sendo o conceito de “aural” vinculado a uma percepção global do indivíduo (NETTL, 1983). Nas culturas musicais não letradas, o método de transmissão aural é característico de um modelo de aprendizagem orgânico, vivencial, que não privilegia o uso da escrita, por outro lado, é determinado pela vivência, inserção do aluno no contexto, isto é, de acordo com regras de pertencimento, no qual o tempo de cada aluno é respeitado e não homogeneizado. 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” (BURKE, 2000, p. 75). Neste modelo, mestres lutam para que seus descendentes se interessem e dêem continuidade àquela manifestação. Para Sodré, estes mestres “ensinam” não como a pedagogia tradicional entende o verbo ensinar e sim “iniciam”, isto é, criam as condições de aprendizagem (SODRÉ, 1983).

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, não adianta realçar os traços da oralidade que a contrastam com a escrita, mas é preciso reconhecer que 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). De acordo com

Zumthor, 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).

A capoeira é uma prática popular que ocorre desde a época colonial, portanto pode ser considerada uma velha tradição, inventada pela cultura afro-brasileira, que utiliza processos de transmissão orais, forjada dentro do processo histórico brasileiro, cuja trajetória será descrita no capítulo dois. Os estudos sobre a *práxis* educacional da capoeira frequentemente estão associados à subárea da educação não formal. Candusso retoma as discussões sobre a diferenciação entre educação formal, não formal e informal:

Em âmbito acadêmico, durante muitas décadas, os pesquisadores da área de educação musical se ocuparam exclusivamente do ensino e aprendizagem musical escolar, e não consideraram que grande parte da educação musical ocorria em outros cenários. A escola sempre foi analisada como o locus do conhecimento, a única instituição historicamente reconhecida como responsável pela educação. (CANDUSSO, 2009, p. 32)

Segundo Candusso, a educação não formal iniciou a fazer parte do discurso internacional sobre políticas educativas no final da década de 1960, em parte, devido à constatação de que a educação não ocorria somente em espaços escolares, formais e institucionais, e, em parte, devido ao fato de que o sistema educacional formal não estava acompanhando as mudanças socioeconômicas. A autora traz a abordagem de um autor referência nesta discussão: Libâneo (1999) discute o conceito de formal, não formal e informal em educação. ‘Formal’, segundo o autor, refere-se a tudo o que implica uma forma, uma estrutura, portanto, a educação formal “seria aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática” (LIBÂNEO *apud* CANDUSSO, 2009). A educação não-formal consiste em “aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém, com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando relações pedagógicas, mas não formalizadas” (Ibid., p. 81); e, continua o

autor “seria realizada em instituições educativas fora dos marcos institucionais, mas com certo grau de sistematização e estruturação”. A educação informal corresponderia a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, que se desenvolve por meio das relações dos indivíduos e grupos com seu ambiente humano, social, ecológico, físico e cultural, das quais resultam conhecimentos, experiências, práticas, mas que não estão ligadas especificamente a uma instituição, nem são intencionais e organizadas (*Ibidem*, p. 23). Em eventos da Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM, a *práxis* pedagógica da capoeira é agrupada com experiências de educação não formal, isto é, um ambiente com intencionalidade educacional, porém sem a estrutura formalizada de uma escola regular. Por outro lado, os conteúdos das duas teses que referenciam esse trabalho e os resultados obtidos com a presente pesquisa trazem um questionamento: este tipo de educação é mesmo NÃO formal, ou ela tem formalidade específica diferente de uma escola regular? E quando a capoeira começa a fazer parte dos currículos oficiais da escola, ela torna-se educação formal? Candusso já problematizava esta classificação, ciente de que nem sempre ela será adequada:

A capoeira angola, como é o caso desta pesquisa, pertence a um contexto de tradição oral; geralmente é praticada em instituições legalizadas, portanto é institucional; é intencional, já que os membros do grupo voluntariamente escolhem participar e aprender; e, mesmo que não tenha um currículo escrito, segue princípios e procedimentos consolidados pela tradição oral, através de gerações e gerações de mestres, que se tornam exemplos com os quais os jovens passam a se identificar (CANDUSSO, 2009, p. 42)

Por isso, nesta tese foi adotado o termo educação musical em ambientes de ensino de tradição e transmissão oral, sendo considerado mais adequado do que os termos usualmente adotados.

1.1.2 Oralidade, ancestralidade e comunidade; valores civilizatórios afro-brasileiros

Outros conceitos que dialogam com o tema da presente pesquisa foram bem explicitados pelas duas teses que serviram de referência, de Candusso e Araújo, primeiramente por Araújo (2004) que destacou *Oralidade, Ancestralidade e Comunidade* como pilares da *práxis* educacional da capoeira. Sobre ancestralidade, diz Araújo:

(...) ancestralidade, neste estudo, extrapola qualquer entendimento sobre descendência biológica e/ou étnica. Tomamos este termo como referência a dois importantes entendimentos: o primeiro sobre a presença do Mestre Pastinha como matriz de uma descendência cujas reflexões estruturam os códigos de pertencimento e resistência cultural, promovendo também a valorização da sua memória. O segundo entendimento diz respeito aos vínculos entre a capoeira e o candomblé/umbanda, como referência de pertencimento e não como atividade, já que não existe uma implicação que torne obrigatória aos praticantes da capoeira sua iniciação nestas religiões, e vice-versa. Neste entendimento adota-se a ambiência de uma africanidade pautada no convívio com o sagrado, com o sobrenatural, o mistério, estando em pauta a temática da identidade, de forma complexa (ARAÚJO, p. 14, 2004).

Sobre o segundo e terceiro termo, comunidade e oralidade, Araújo diz:

Já o uso do termo comunidade orienta a nossa compreensão de grupo formado por um ou mais líderes, podendo também estar distribuídos em cidades e culturas distintas, mas que partilham os mesmos códigos de pertencimento e símbolos de identidade. Como oralidade, apresentamos a principal via de repasse do conhecimento que, embora podendo variar nas estruturas individuais de relacionamento (mestre/discípulo) e/ou coletiva de envolvimento (mestre/discípulos e, estes entre si), corresponde à valorização de uma técnica de educação tradicional africana (ARAÚJO, p. 14, 2004).

Em seguida, em 2009, Candusso apresentou em sua tese uma lista de ‘valores civilizatórios afro-brasileiros’⁹, incluindo os três pontos destacados por Araújo e acrescentando outros, sendo eles:

- 1) *Circularidade*. Processos educacionais afro-brasileiros ocorrem na roda. O tempo é cíclico;

⁹ De acordo com autora, estes valores foram primeiramente nomeados desta forma no programa “A Cor da Cultura”, promovido pelo Canal Futura, que publicou uma série de três livros sob a coordenação de Brandão (2006) onde, entre vários assuntos, foi tratada a questão dos valores civilizatórios afro-brasileiros

- 2) *Musicalidade*. Manifestações culturais de matriz africana são mais que fenômenos acústicos, estando vinculados à dança, movimento, língua, religião, isto é, a música como agente socializador e transmissora de valores;
- 3) *Ludicidade*. O sistema educativo de muitas sociedades africanas acontece através de jogos e brincadeiras, que também servem para aprender as regras do convívio social.
- 4) *Corporeidade*. O corpo coletivo é sagrado e mantenedor dos valores herdados das sociedades africanas ligado à comunidade, contrapondo-se ao corpo individual considerado pelos colonizadores meramente como força trabalho.
- 5) *Cooperativismo/Comunitarismo*. Viver em comunidade, enquanto regras de convivências e socialização e enquanto maneiras de compartilhar a vida com os outros membros do grupo
- 6) *Oralidade*. A tradição oral tem fundamental importância no processo educativo, através de provérbios, charadas, jogos de palavras, histórias, mitos, lendas, também para estabelecer regras quanto à moralidade, aos rituais e sanções para quem for infringi-las
- 7) *Memória*. visual, familiar, memória histórica, memória mítica, principal fonte de informação e ligação com o passado.
- 8) *Ancestralidade*. Remete aos mortos veneráveis, à família, aldeia, quilombo, da cidade, do reino ou império, e a reverência às forças cósmicas que governam o universo, a natureza.
- 9) *Religiosidade*. No sentido de ritualidade
- 10) *Energia Vital (Axé)*¹⁰ torna possível o processo vital, mas enquanto força não aparece espontaneamente: deve ser transmitida (CANDUSSO, 2009)

A esses valores destacados pelas duas pesquisadoras, como ainda mais dois: **respeito** e **autonomia**. Na cultura musical da capoeira o respeito está presente não apenas nas relações interpessoais, entre os colegas, mas também na relação mestre e discípulo, existe respeito ao tempo de aprendizagem de cada aluno, respeito às individualidades de cada aluno, sem qualquer tentativa de homogeneização, pelo contrário, somando as diferenças para um todo ricamente diversificado. O respeito também está presente na relação do aluno para com o mestre, construído de maneira

natural, sem imposições. A autonomia está presente principalmente no aprendizado musical, na medida em que é o aluno quem escolhe qual instrumento pegar pela primeira vez, é o aluno que administra sua evolução, pela livre iniciativa. O mestre fala pouco e observa muito. Esses valores encontram correspondência nos dizeres sobre os manuscritos de Pastinha de Decânio, em 1997: “A capoeira baiana é, sobretudo, um modo de viver, uma filosofia baseada na liberdade individual, na alegria, no respeito, na cooperação, na camaradagem, no espírito comunitário, integrando assim o homem na sociedade” (DECANIO FILHO, 1997, p.10).

Nesta tese foi imprescindível, para completar o quadro de referências, considerar fontes *êmicas*, isto é, de dentro do contexto estudado. Entre elas está o livro *Capoeira Angola*, cuja autoria é atribuída a Mestre Pastinha¹¹, um dos primeiros registros escritos sobre a capoeira angola, de 1964, com gravuras e anotações do mestre, no qual há comentários sobre o surgimento da capoeira e sobre seu conjunto musical. Também o documento **Manuscritos e ilustrações de Pastinha**, com data original de 1960, editado por Decânio Filho em 1997. Outra é o livro **Uma Vida de Capoeira**, uma produção independente, editado e financiado pelo professor doutor da UNESP, 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. Por fim, para completar o quadro de referências, ainda dentro de uma perspectiva *êmica*, os trabalhos de Pedro Abib, professor doutor da FAGED-UFBA, principalmente os textos publicados no Portal Capoeira (portalcapoeira.com), na editoria ‘Crônicas da Capoeiragem’ e o texto produzido para sua tese, que deu origem à publicação com temática capoeira e educação¹² Outras

¹¹ A autoria deste livro foi problematizada pela professora doutora Rosângela Araújo, que chama a atenção para a diferença de linguagem presente no livro e os manuscritos de Pastinha, por exemplo. A professora sugere que o livro não foi escrito pelo próprio Pastinha, segundo Araújo (2015), provavelmente alguém do universo acadêmico ouviu depoimentos do mestre e escreveu o livro, atribuindo a ele a autoria. Esta prática é recorrente no âmbito da cultura popular, foi o que aconteceu com o livro *Uma vida de Capoeira*, de autoria atribuída a Mestre João Pequeno, foi escrito a partir de depoimentos de uma aluna. Para referências bibliográficas, ambas obras foram citadas com os autores atribuídos.

¹² **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas: Tese-Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004

referências citadas completam o quadro bibliográfico de música, cultura e educação na capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha.

Vale lembrar que além das referências acima enumeradas, outros trabalhos como artigos e comunicações orais em congressos, foram usados como referências no texto de acordo com a necessidade. E não menos importantes que os registros escritos, os depoimentos de chamados “livros vivos”, personagens que contribuíram com esta pesquisa, como o aluno de Pastinha, Mestre Boca Rica.

CAPÍTULO 2 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA CAPOEIRA

A capoeira angola afro-brasileira é um complexo cultural popular que integra diferentes linguagens artísticas, música, dança, teatro e outras. Esta tradição popular forjada dentro de processo histórico brasileiro, em 2008 recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial Nacional, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um indicativo de reconhecimento do papel da capoeira para a cultura nacional em geral. De acordo com Araújo, dados sobre a quantidade de praticantes de capoeira no Brasil foram divulgados pela organização do Congresso Nacional de Capoeira, realizado em São Paulo, entre 15 e 17 de agosto de 2003, com o apoio do Ministério dos Esportes e Turismo: seis milhões de brasileiros, porém a autora afirma que não há conhecimento do tamanho da comunidade mundial de praticantes de capoeira:

Por mais que exista interesse, não sabemos exatamente o tamanho da comunidade mundial dos praticantes de capoeira. O recente interesse de pesquisadores (acadêmicos e não acadêmicos), o aumento de revistas especializadas, de empresas produtoras e exportadoras de livros, CDs, vestimentas, artesanatos, instrumentos, e acessórios (cordéis, bijuterias, sapatilhas, dobrões, etc.), as centenas de sítios virtuais disponíveis na Internet, indicam que para além dos milhões de brasileiros capoeiristas, existe um crescente número de pessoas que buscam o contato e o ingresso na sua prática, em vários países de todos os continentes (ARAÚJO, 2004, p.1)

Sobre o número de grupos de capoeira que se espalham por todos os estados brasileiros, há uma análise feita pelo então assessor da Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, em 2007, Vinicius Pacheco, na qual 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 ¹³. Ao buscar dados mais atualizados, há materiais de diversas origens, dos quais selecionei matéria na edição eletrônica número 91, da revista Mundo Estranho, da Editora Abril, sobre os esportes

¹³ 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>, acesso em janeiro de 2014.

mais praticados no Brasil e no mundo, em matéria assinada por Luíz Fujita, onde a capoeira aparece em sexto lugar, sendo o número de praticantes no Brasil, 10,7 milhões e, no mundo, 8 bilhões¹⁴. Entretanto, antes deste reconhecimento e popularização, a capoeira foi perseguida e considerada crime. Foi necessário que esta arte reconfigurasse sua representação social diversas vezes, o que será relatado em seguida. O conceito de representação social surgiu na sociologia de Durkheim, também chamado de representações coletivas. De acordo com Pinheiro Filho, Durkheim usa este conceito para descrever o mecanismo de momentos constitutivos da sociedade, remetendo às efervescências do meio social, ou seja, momentos de intensificação dos elos entre os homens que geram periodicamente novas representações coletivas que são imediatamente incarnadas em um símbolo (PINHEIRO FILHO, 2004)

A seguir é traçada trajetória das diferentes representações sociais da capoeira: *surgimento e formação; contravenção, perseguição e criminalização; discriminalização, expansão: institucionalização/esportização/folclorização, patrimonialização e regulamentação e, Escolarização*, reagrupadas como segue.

¹⁴ www.mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-e-o-esporte-mais-praticado-no-brasil

2.1 Formação, criminalização, institucionalização e esportização

A primeira representação social da capoeira foi sua formação ou surgimento no período colonial, fruto de contradições do regime escravocrata. Não há registros precisos sobre o aparecimento da capoeira, porque a maioria das historicidades relacionadas à escravidão sofrem de amnésia social, conceito de Burke (2000) que faz alusão aos fatos que não vão parar na versão oficial da história. Gravuras de Debret (1824) registraram a manifestação como atividade que ocorria nas ruas e nos matos (capoeiras), sem aparente sistematização, muitas vezes sem a presença de instrumentos musicais, às escondidas.



FIG.2 e 3 Gravuras de Debret (1824)

De acordo o livro *Capoeira Angola*, autoria atribuída a Pastinha, Vicente Joaquim Ferreira (1889 - 1981), a história da capoeira se inicia com a vinda dos primeiros africanos para o Brasil:

Não há dúvida que a capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos () o nome da capoeira Angola é consequência de terem sido os escravos angolanos, na Bahia, que mais se destacaram pela sua prática () Apesar de seus indiscutíveis méritos como eficiente de luta, existem pessoas que se julgam autorizadas em assuntos de ordem esportiva e veem a capoeira angola como uma simples dança ao toque do berimbau (..) É evidente que nisto há um grande equívoco e decorre, certamente, de não poder ser aplicada, de fato, em demonstrações esportivas (...) A capoeira que veio com os africanos, no tempo da colonização, não teve maior desenvolvimento por razões óbvias. Os negros africanos, no Brasil colônia, escravos e nessa condição tão desumana não lhes eram permitido qualquer espécie de arma ou defesa pessoal que viesse por em risco a segurança de seus senhores. Viu-se, nestas circunstâncias, a Capoeira, tolhida de seu desenvolvimento, sendo praticada às escondidas ou disfarçada, cautelosamente com danças e músicas da sua terra natal (PASTINHA, 1964, p. 29)

Diferentes práticas culturais africanas contribuíram para a formação da capoeira, assim como a influência do hibridismo com a cultura indígena nativa, na medida em que nos quilombos também se estabeleciam populações indígenas. Uma prática africana que é a mais reconhecida como ancestral da capoeira brasileira é chamada de Ngolo, ou N' golo. 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 Ngolo (PEQUENO DE PASTINHA, 2000, p. 29)

O Ngolo ou N'golo é uma manifestação que ocorre no sul da África, na qual é representado um ritual de passagens de meninas para a puberdade, no qual rapazes disputam o direito de desposá-las sem pagar um dote, com movimentos que lembram os movimentos de capoeira. Prática descrita de acordo com uma versão de Adorno (1987) quando 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 muficuemas, meninas, e passam à condição de mulheres, 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). Sobre a relação entre a África e a capoeira, comenta Araújo:

(...) a inexistência de organizações de capoeira estruturadas na dimensão do grupo, academia, associação, instituto, etc., como conhecemos hoje, na África, não impede que reconheçamos expressões das culturas presentes no dia-a-dia dos brasileiros, como de matriz africana. Isto significa dizer que não temos conhecimentos sobre estes modelos de organização neste continente que não sejam pela implantação de núcleos de organizações brasileiras, sobretudo das grandes redes de academias (ARAÚJO, 2004, p. 89)

Araújo demonstra como os termos “afro-brasileiro” e “africano” são entendidos atualmente, por exemplo, na localização da “raiz da capoeira no ngolo (Dança das Zebra)”, como defende a maioria dos líderes angoleiros”, para ela, deve-se à “dificuldade de se pensar historicamente o negro brasileiro que não a partir da escravidão, mesmo quando refletindo a própria África” (ARAÚJO, 2004, p.17). Araújo considera redutivas as leituras que apresentam a origem da Capoeira na escravidão, pois a condição do negro como escravo tende a se naturalizar através desta operação, e a anterioridade de sua cultura, sua ancestralidade, é desconsiderada (ARAÚJO, 2004, 140). A Capoeira Angola pode, portanto, ser apreendida de diversas perspectivas: como forma expressiva ritual popular afro-brasileira de tradição oral, no limite entre o sagrado e o profano, entre a luta e o lúdico, não deixando de desempenhar o papel, na pós-modernidade, também de uma comunidade imaginada, de um grupo urbano e de uma prática política, sendo capital cultural disputado por discursos e ideologias. (ARAÚJO *apud* DINIZ, 2010, p. 31)

Sobre a introdução do berimbau na capoeira não há registros precisos. Mukuna localiza a origem do berimbau na África *bantu*, nome genérico que foi dado a um corpo de línguas faladas na África central, mais especificamente às culturas de 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. O *lukomba*, como é chamado o berimbau neste contexto, é usado em sociedades de caçadores e também tocado individualmente pelos pastores para passar o tempo durante uma tarefa solitária (MUKUNA, 1979, p. 206). 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).

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).

Esta afirmação de Mukuna vai de encontro ao trecho do livro *Capoeira Angola*, de autoria atribuída a Pastinha, quando diz que não era permitido aos africanos trazer qualquer espécie de arma e defesa pessoal. Em estudo sobre a musicalidade africana, reforça Jovino da Silva:

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, devem ter sido uma saga tão impressionante como aquelas empreendidas para a manutenção da liberdade (SILVA, 2002, p. 460).

Na dissertação sobre o caxixi, admito a falta de precisão para identificar como berimbau e caxixi chegaram à Bahia, apoiada em Mukuna, afirmo que estes instrumentos são híbridos, recriados no Brasil, a partir de lembranças presentes na memória coletiva e individual dos negros, e que se estabeleceram nas celebrações de cunho ritual/popular, como na capoeira (GALLO, 2012).

A formação da 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 pesquisador 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)

É possível afirmar que a criatividade africana para manter vivos seus repertórios ultrapassou os limites e barreiras sociais, a notar pela diversidade de representações coletivas que foram sendo configuradas no decorrer do processo histórico.

No período colonial, governo de D. Pedro II, a capoeira encontrava-se em razoável liberdade entre as classes dominantes, ainda não considerada crime. A representação social nesta fase era de uma contravenção. Araújo descreve este período da seguinte forma:

No século XIX atinge a definição social pautada na formação de grupos de praticantes (ou de iniciados) a partir de organizações de resistência, a exemplo das maltas, passando a ser considerada uma das manifestações da rebeldia destas populações marginalizadas, como um instrumento de defesa e de barganha política (ARAÚJO, 2004, p.8)

Proclamada a República, inicia-se uma fase de intensificação da perseguição à capoeira. De 1890 até 1930 a capoeira passa a ser crime no Código Penal Brasileiro. 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)

Diante de uma representação social de crime, a capoeira sobreviveu “aos castigos físicos, prisões, deportações e assassinatos previstos na sua proibição pelo governo imperial”, como observa Araújo. A próxima fase seria a discriminalização. A

capoeira deixou de ser crime em 1934, através de um decreto do presidente Getúlio Vargas. Com a implantação do Estado Novo de Getúlio Vargas, a capoeira sai da ilegalidade. 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, descriminalizando a capoeira, entrando na fase de apesar de não ser considerada crime, ainda sofrer preconceito e perseguição, como reforça Araújo:

A liberação criminal da capoeira estava longe de representar sua aceitação pela sociedade dominante e, menos ainda, da inclusão da maioria dos seus "novos" praticantes. Ao contrário, é importante lembrarmos que o surgimento do que se convencionou chamar Capoeira Regional ocorreu na Bahia e não no Rio de Janeiro, local de grande efervescência política dos movimentos e partidos que compunham as aspirações abolicionistas e republicanas, e que contaram com a participação e as ações de várias maltas (ARAÚJO, 2004, p.92).

A institucionalização e esportização da capoeira são decorrentes de um processo de configuração de uma nova representação social da capoeira. Um dos fatores determinantes foi a sistematização da manifestação iniciada por Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), que cria, em 1928, o estilo de Capoeira Regional, sendo o primeiro a transportar para um espaço fechado a capoeira que era praticada nas ruas, criando um método desportivo baseado na capoeira, a Luta Regional Baiana.

Em 1941, outro mestre baiano, Mestre Pastinha, cria o Centro Esportivo de Capoeira Angola, também com interesse de deslocar a capoeira das ruas para uma academia. Neste contexto, a capoeira praticada pela escola de Pastinha, chamada até então apenas de capoeira, passou a chamar-se capoeira angola, como forma de diferenciar-se da capoeira regional. A dualidade capoeira angola e capoeira regional permanece até os dias de hoje, sendo complementada por uma terceira versão, a capoeira contemporânea. Segundo Araújo:

Na atualidade, temos como resultado deste processo o surgimento de um projeto de ginástica brasileira que resultou na definição de um novo estilo, hoje conhecido como Capoeira Regional, que passa a concentrar milhões de praticantes no Brasil e outros milhares no exterior. Entretanto, nem todos os capoeiristas migraram para esta nova orientação, permitindo aos que se mantiveram vinculados ao estilo antigo, considerado tradicional, que também operassem suas mudanças, garantindo a sobrevivência do que posteriormente se convencionou chamar Capoeira Angola, o que significa dizer que antes do surgimento da Capoeira Regional, falava-se apenas em capoeira, tanto como referência ao jogo/dança/luta quanto ao indivíduo que a praticava (ARAÚJO, 2004, p. 8)

Neste período ocorre a transferência de uma comunidade de saber capoeira única que acontecia nas ruas, com códigos que evitavam a repressão, com hierarquias

formadas de maneira democrática, para um formato de escolas ou academias de capoeira, numa época em que cresce a dualidade entre a capoeira regional e a capoeira angola. Vassallo analisa esta dualidade com olhar da tradição/modernidade :

Em Salvador, onde essa prática encontrava-se em maior atividade, os mestres foram progressivamente abrindo suas escolas. Aos poucos, foram desenvolvendo novas técnicas de ensino, criando estatutos e regras, inspirando-se em ideais modernizantes que eram então veiculados. O primeiro a fazê-lo, e que mais tarde acabou se tornando o grande ícone sintetizador dessas mudanças, foi mestre Bimba. Já em 1937, Bimba registra o seu Centro de Cultura Física e Regional Baiana e cria um método próprio de ensino e de prática da capoeira, posteriormente conhecido como Capoeira Regional (VASSALLO, 2009, p. 9)

Neste ponto, Vassallo destaca como Mestre Bimba desponta como o primeiro a levar a capoeira para um ambiente de ensino, com sentido de ensino intencional, porém intencionalmente ressaltando o lado esportivo da capoeira, que resultou em extensos trabalhos da área de educação física, por um lado. Por outro lado, como o papel de Mestre Pastinha está em bases de tradicionalismo, com resistência às inovações de Bimba:

Paralelamente às aspirações nacionalistas e modernizantes que caracterizaram a Era Vargas, os ideais de tradicionalismo e de preservação da cultura popular são defendidos por vários artistas, intelectuais e membros das camadas populares, que temem a sua “descaracterização”. Nesse contexto desponta a figura de mestre Pastinha, que, ao longo da década de 1940, vai se consolidando como núcleo de “resistência” às inovações de Bimba. Este é acusado, por capoeiristas e por intelectuais, de ter descaracterizado a capoeira, introduzindo golpes de lutas estrangeiras. Pastinha, por sua vez, pauta-se em argumentos tradicionalistas, ao mesmo tempo em que valoriza a origem africana dessa atividade e que defende a prática da Capoeira Angola. (VASSALLO, 2009, p.9)

A autora admite a importância dos dois mestres para a capoeira, cada um dentro de seu contexto, com contribuições diferentes para a capoeira:

Apesar das divergências, acredito que ambos os mestres tenham se inspirado ao mesmo tempo em ideais tradicionalistas e modernizantes, mas, com o tempo, a memória dos capoeiristas passou a representá-los em campos opostos. Junto com Bimba e Pastinha, outros tantos mestres baianos da mesma época contribuem para a posteridade da capoeira: Valdemar da Paixão, Canjiquinha, Samuel Querido de Deus... Todos também compartilham um mesmo destino: falecer na miséria, sem o devido reconhecimento público por sua dedicação à capoeira. Apesar de todos serem reconhecidos e reverenciados nos cantos e nas rodas de hoje, a memória dos capoeiristas reteve sobretudo as figuras de Bimba e Pastinha, que passaram a encarnar, nas representações atuais, o pólo da inovação e o da tradição, respectivamente (VASSALLO, 2009, p. 9)

Então é possível considerar que a primeira fase de institucionalização ocorre com a abertura de academias de capoeira. A segunda fase de institucionalização ocorre a partir da década de 1970, durante o regime militar, no qual foi criada a Federação Paulista de Capoeira e, em 1972, foi instituído um departamento de capoeira na Confederação Brasileira de Pugilismo. Em seguida é criada a Confederação Brasileira de Capoeira. A partir deste momento são criadas associações e federações de capoeira em diferentes estados pelo país.

Um dos maiores pesquisadores de capoeira, Fred Abreu¹⁵, aponta que 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 (ABREU; CASTRO, 2007). Os velhos mestres, herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência com o 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 (ABREU; CASTRO, 2007). Araújo comenta este processo:

(...) a capoeira-esporte torna-se hegemônica e passa a controlar o surgimento de um novo mercado que passa a se estender para o exterior. O advento dos batizados torna-se um instrumento de aceleração na formação e legitimação de um novo modelo de mestre, e criando entre este e o aluno iniciante, redes de formação matematicamente complexas para equacionar, na compreensão dos angoleiros, à idade que possui, o seu número de praticantes. Estas redes passaram a disputar o mercado das artes marciais nos Estados Unidos e formam-se organizações de capoeira que se espalham por quase todos os

¹⁵ Frederico José de Abreu, o Fred Abreu tornou-se referência internacional no assunto, tendo sido o consultor do inventário que levou ao registro da capoeira como patrimônio cultural brasileiro, em 2008. Trabalhou no Projeto Axé e ajudou, inclusive financeiramente, na preservação de muitos grupos de capoeira. Natural de Salvador, Fred Abreu morreu em 2013, no Hospital Português, vítima de infecção generalizada produzida a partir de uma hepatite C. Deixou como legado uma obra importantíssima, livros, artigos, crônicas e textos, além do enorme e rico acervo organizado por ele composto de documentos, livros, fotografias, filmes, revistas, jornais, etc., que pode ser considerado o maior acervo sobre capoeira existente. Fundador do Instituto Jair Moura, Fred, tinha um acervo com mais de 40 mil títulos, entre livros, recortes de jornais, revistas, CDs, fotos e vídeos. A partir de documentos construiu obras como: Bahia Século XIX, Bimba é Bamba: capoeira no ringue, Pastinha, Cobrinha Verde, Mestre Canjiquinha, o Barracão do Mestre Waldemar, Macaco Beleza e o Massacre do Tabuão. (<http://www.tribunadabahia.com.br/2013/07/12/morre-pesquisador-autor-de-acervo-sobre-capoeira-frederico-jose-de-abreu>)

países, assentando suas bases de consumo na *afro-brazilian martial art*. (ARAÚJO, 2004, p. 95)

A esportização da capoeira foi intensificada por demandas ligadas à inclusão da capoeira como esporte olímpico, o que será mais detalhado no próximo subcapítulo sobre regulamentação. A discussão atingiu seu ápice em fevereiro de 2016, quando o Conselho Nacional de Esporte divulgou que “a capoeira é esporte”, com a intenção de possibilitar aos atletas de competição o acesso à bolsa-atleta, o que não era possível quando a capoeira era considerada dança, cultura. Em 17/02/2016, no portal R7 de esportes, foi noticiado que “chegou ao fim uma discussão que perdurava há tempos: capoeira é esporte”.¹⁶ De acordo com o extrato, a decisão foi tomada pelo Conselho Nacional do Esporte (CNE), órgão consultivo do Ministério do Esporte, que se reuniu na terça-feira dia 16, no Rio de Janeiro. A material justifica que, como havia o entendimento de que capoeira é uma dança, a modalidade não podia ser beneficiadas por programas do Ministério do Esporte, como o Bolsa Atleta. De acordo com a notícia, "A capoeira é esporte, tem competições, são atividades importantes para o condicionamento físico; crianças, adultos e idosos praticam a mesma para diminuir a obesidade e, principalmente, são atividades que têm federações e confederações. Já tinha aprovação do Conselho, mas ainda não havia a publicação do Ministério do Esporte de uma resolução a esse respeito", diz depoimento de Jorge Steinhilber, presidente do Conselho Federal de Educação Física (CFEF). A notícia também aponta que a decisão que beneficia a capoeira também afeta outras artes marciais, na medida em que o Ministério do Esporte publicar resolução admitindo-as como modalidades esportivas, a pasta pode repassar recursos para confederações e atletas desses esportes, e a capoeira não era incluída no Bolsa Atleta.

Esta afirmação foi amplamente questionada em fóruns por uma parte da comunidade de capoeira, principalmente porque acabava por delimitar o ensino de capoeira aos formados em Educação Física, conforme a Lei 9696/98 ¹⁷. Vale destacar aqui a observação do professor Abib, durante a defesa desta tese, que aponta que quando Pastinha batizou sua academia como Centro *Esportivo* de Capoeira Angola, e Bimba também usa o

¹⁶ Disponível em: <http://esportes.r7.com/mais-esportes/conselho-nacional-do-esporte-decide-que-capoeira-e-esporte-17022016>

¹⁷ Página oficial do Ministério da Cultura

nome *método desportivo* para a capoeira, eles estão criando estratégias de aceitação social para uma arte recém perseguida. Em 10 de maio, entretanto, a resolução foi revogada pelo Ministério do Esporte, devolvendo aos mestres da tradição oral o direito de ensinar a capoeira.

2.2 Patrimonialização, regulamentação, profissionalização

Decorrente dos processos de esportização e institucionalização da capoeira, ocorre a folclorização da capoeira. A capoeira folclorizada muitas vezes aparenta ser a única representação social da mesma disponível para os turistas, de acordo com Esteves, citado por Conceição, porém a capoeira está imersa em dimensões que vão além da imagem folclorizada, disponível como atração turística. 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). Na última fase, contraditória, as bases filosóficas da capoeira estão em jogo, se capoeira é esporte, se capoeira é tradição, se capoeira é folclore. Apesar dos embates, estas discussões de certa forma contribuem para o reconhecimento e valorização da capoeira pelas instâncias de poder público, quando começa a ser considerada e respeitada como cultura e identidade, o primeiro passo para seu tombamento, que ocorrerá na fase a seguir. Considerando que a capoeira também possui dimensões de história cultural que sofre de amnésia social - o que Burke analisa, como já mencionado, 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). Na capoeira este processo se torna evidente, na medida em que a transformação de sua representação social de crime para esporte, por exemplo, fez com que ela fosse conquistando outras camadas sociais, a ponto de também se internacionalizar, tornando-se objeto de desejo de atletas em todo o mundo. Por outro lado, a fase que vem a seguir é ainda mais revolucionária, quando a capoeira que um dia foi crime, torna-se patrimônio da humanidade e, em seguida, entra em processo polêmico em torno da regulamentação legal da profissão do capoeirista, ao mesmo tempo em que uma corrente defende a inclusão da capoeira nas olimpíadas.

Em 2008, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, registrou a capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Os critérios para o tombamento são definidos pelo IPHAN. Patrimônio cultural imaterial é definido 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). Em 2014, a roda de capoeira é reconhecida pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, UNESCO, como Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade. O tombamento em si, porém, não garante totalmente o 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 guardiões desta tradição, os mestres e mestras, e condições de desenvolvimento aos grupos de capoeira.

No fim do primeiro semestre de 2010, o IPHAN organizou uma discussão nacional para discutir as chamadas Políticas de Salvaguarda da Capoeira, Pró-Capoeira. O objetivo dos projetos políticos era discutir propostas para regulamentar garantias de preservação da capoeira enquanto patrimônio nacional. Alguns projetos de lei do Pró-Capoeira, porém, apresentaram 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.

Em Salvador, o *Seminário Salve a Capoeira* foi promovido pelo IPHAN e realizado no Forte da Capoeira, em 2010. Na mesa de abertura estavam um representante do Centro de Culturas Populares e Identitárias, CCPI e da Secretaria de Cultura, SECULT, Arany Santana, dois mestres de capoeira, Mestre Urso Branco, Mestre Boca Rica, um representante do IPHAN Maria Paula Adinolfi, um representante do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, IPAC, Roberto Pelegrino, representante da Secretaria da Promoção da Igualdade Racial, SEPRMI, representante da Secretaria de Turismo, SETUR, e do Escritório Internacional de Capoeira e Turismo Tâmara Azevedo, entre outros. São diretrizes da política de salvaguarda do IPHAN: diversidade, mapeamento, identificação documentação, sendo o tema do seminário salvaguardar, isto é: apoiar condições sociais e materiais que propiciam a existência e continuidade da natureza imaterial, melhorar as condições de produção, reprodução e transmissão de saberes, ampliação de acesso das comunidades aos benefícios, descentralizações de ações, sensibilização dos atores sociais, de acordo com o Decreto 3551/2000 sobre registro dos bens culturais de natureza imaterial, que são saberes e ofícios, celebrações/formas de expressão/lugares. Os tipos de ação de salvaguarda definidos pelo IPHAN são: transmissão de saberes, ocupação, aproveitamento e manutenção de

espaço físico, apoio às condições materiais de produção, geração de renda, atenção à propriedade intelectual e de direitos coletivos, capacitação para gestão, articulação institucional com políticas culturais, editais, prêmios, pesquisa participativa, edição e difusão dos resultados, disponibilizar acervos, ações educativas.

Nesta mesma época, foi criado um coletivo formado por capoeiristas de diferentes vertentes, que a partir de setembro de 2010, organizaram reuniões com mestres, lideranças, praticantes da capoeira e interessados, para debater os temas polêmicos do Pró Capoeira. Participei de algumas dessas reuniões no Forte Santo Antônio, nas quais 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 do mesmo ano, em reunião do coletivo no mesmo Forte, foi elaborado um manifesto e encaminhado à Brasília, no qual os capoeiristas repudiavam as discussões do Pró Capoeira¹⁸.

O IPHAN agendou para 2011 um Encontro Nacional em Salvador para discutir as questões polêmicas do Pró Capoeira, que não aconteceu. Entretanto, 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, 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

¹⁸ ABIB, Pedro. Capoeira Baiana divulga Manifesto. Portal da Capoeira, 5 out. de 2010. Disponível em: <<http://portalcapoeira.com/Cronicas-da-Capoeiragem/capoeira-baiana-divulga-manifesto>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

ocasionaria a perda da essência desta arte, reduzindo a diversidade de suas práticas à competição.

Em seguida, são analisados três extratos de periódicos sobre a polêmica regulamentação e profissionalização da capoeira que tramita até os dias de hoje, através de discussões em torno da aprovação ou veto do Projeto de Lei PL31/09. Trata-se de uma discussão detalhada sobre o tema da regulamentação. Apesar de aparentemente a questão das políticas públicas não estar diretamente relacionada com um dos temas principais desta tese, a música, por outro lado está diretamente relacionado aos outros dois temas principais, a cultura e a educação. Por isso, conservo a descrição detalhada sobre a polêmica, acreditando que a música em contexto deve ser analisada em todas as suas dimensões, inclusive políticas, sendo estas questões geradoras de pressões que se tornam discussões em fóruns, em coletivos, contribuindo para uma maior compreensão do fenômeno cultural.

Em 30/08/2013, a Agência Câmara de Notícias publicou *Comissão regulamenta prática e ensino de artes marciais e lutas*: texto aprovado torna obrigatória conclusão do curso superior de educação física para ministrar as modalidades e aqueles que já dão aulas deverão ter curso de noções básicas de anatomia humana e primeiros socorros.¹⁹ De acordo com a matéria, a Comissão de Turismo e Desporto da Câmara Nacional aprovou em 28/08/2013 proposta que cria regras para o ensino e a prática de lutas e artes marciais. O texto aprovado é um substitutivo do deputado Onofre Santo Agostini (PSD-SC) ao Projeto de Lei 2.889/08, do ex-deputado Marcelo Itagiba, e outros seis apensados. O projeto considera artes marciais, entre outras, aikido, capoeira, iaidô, hapkidô, judô, jiu jitsu, karatê, kendo, kenjutsu, kyudo, kung fu, muay thay, sumô, taekwondo e tai chi chuan. Já as lutas são boxe, luta livre, luta greco-romana, kick boxing, full contact e similares. De acordo com a matéria, para se profissionalizar, o atleta deverá obter a condição mínima de faixa preta ou título similar concedido por organização estadual ou federal que represente, oficialmente, a respectiva arte marcial ou luta. Pela proposta, de acordo com o periódico, essa organização estadual ou federal fica desobrigada a se filiar à entidade oficial do país de origem da atividade, o atleta é dispensado de obter qualquer curso de nível técnico ou universitário, enquanto o mestre,

¹⁹ disponível em <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/ESPORTES/450716-COMISSAO-REGULAMENTA-PRATICA-E-ENSINO-DE-ARTES-MARCIAIS-E-LUTAS.html>

instrutor ou professor de artes marciais, de acordo com o substitutivo, deve, além das qualificações requeridas dos atletas, ter concluído curso superior em educação física. Segundo o texto, o professor deverá ainda passar por avaliação da organização estadual ou federal antes de começar a dar aulas. De acordo com o substitutivo, as academias, associações e clubes que oferecem aulas de artes marciais e lutas devem ter responsável técnico formado em educação física, ou no caso das academias de ensino ter uma só modalidade, a gestão deverá ser feita por um chamado provisionado, que já exerce essa atividade na data de publicação da lei, sendo que o responsável técnico deve provar que concluiu curso de noções básicas de anatomia humana e primeiros socorros. Ainda de acordo com a matéria, os instrutores, professores ou mestres profissionais de artes marciais ou de lutas serão os responsáveis por qualquer dano causado aos alunos durante as aulas. De acordo com o texto, eles se responsabilizam solidariamente também por qualquer prejuízo sofrido pela sociedade como um todo que tenha relação com as aulas ministradas. A proposta, alerta a matéria, que tramita de forma conclusiva, será analisada pelas comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público e de Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania.

“Regulamentação da capoeira divide opiniões”, com esse título, em 07/12/2013, o periódico *online* Notícia Capital²⁰ noticiou que capoeiristas, pesquisadores e autoridades participaram de um debate acirrado sobre a regulamentação da capoeira, dia 06/12/13 em Salvador. Segundo o periódico, o encontro foi realizado no Centro Cultural da Câmara de Salvador, atendendo a requerimento da senadora Lídice da Mata (PSB-BA), com o objetivo de colher subsídios para o Projeto de Lei da Câmara 31/2009, da qual Lídice era relatora no âmbito da Comissão de Educação, Cultura e Esporte (CE) do Senado. O projeto de autoria do deputado federal Arnaldo Faria de Sá dispõe sobre o reconhecimento da atividade de capoeira como atividade profissional enquanto esporte, conceito fortemente contestado pela maioria dos presentes, por representar apenas uma vertente da categoria e não contemplar a capoeira em todas as suas dimensões artístico-culturais, segundo o periódico. A relatora ouviu inúmeras manifestações contra as exigências de escolaridade mínima e filiação à entidade de classe, sob o argumento de que ferem a autonomia dos grupos e associações e privam

²⁰ disponível em <http://noticiacapital.com.br/noticias1.asp?cod=12172>

do direito à profissionalização aqueles que são os maiores responsáveis pela transmissão do legado histórico da arte, que são os mestres capoeiristas. Além de Lídice, compuseram a mesa os vereadores de Salvador Silvio Humberto, Odiosvaldo Vigas e Arnaldo Lessa, Maria Paula Adolphi (IPHAN), Alexandro Reis (Fundação Palmares), Jairo Jr (Confederação Brasileira de Capoeira) e Mestra Janja (UFBA).

No ano seguinte, em 16/05/2014, a Agência Câmara Notícias publicou *Comissão rejeita regulamentação para profissionais de artes marciais, capoeira e surfe*. A matéria alerta que Comissão do Esporte rejeitou na quinta-feira dia 08/05/2014, o Projeto de Lei 50/07, do ex-deputado Neilton Mulim (RJ), que regulamenta as atividades dos profissionais de artes marciais, capoeira, dança, surfe, body-boarding e skate, que segundo o relator, deputado André Figueiredo (PDT-CE), a regulamentação do exercício dessas profissões precisa ser mais bem discutida com especialistas em saúde, autoridades do Ministério do Trabalho e praticantes dessas atividades, em razão dos riscos envolvidos, afirmou também que a proposta, na verdade, não regulamenta essas atividades, pois não apresenta nenhuma exigência de qualificação para os profissionais. De acordo com a matéria, a comissão também rejeitou, pela mesma razão, o PL 2858/08, do deputado Carlos Zarattini (PT-SP), que regulamenta a atividade de capoeira, na medida em as duas propostas tramitam em conjunto. A matéria destaca que não há exigência de escolaridade mínima, treinamentos, cursos ou tempo de experiência para o reconhecimento do profissional de capoeira, segundo o relator. Na mesma votação, a comissão aprovou o Projeto de Lei 5222/09, da ex-deputada e atual senadora Lídice da Mata (PSB-BA), que concede a Manoel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba, o título de patrono da capoeira brasileira. Mestre Bimba ficou internacionalmente conhecido por ser um dos responsáveis pela legalização da capoeira no Brasil. A autora da proposta explica que Bimba foi pioneiro também na criação de um método de ensino pedagógico para a capoeira. “O exame de admissão à força foi substituído por um tipo de seleção em que os pré-requisitos eram estar estudando ou trabalhando e uma autorização dos pais por escrito”, disse. As propostas tramitam em caráter conclusivo e ainda serão

analisadas pelas comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público; e de Constituição e Justiça e de Cidadania.²¹

Em 2015 o Projeto de Lei 31/09 entrou na pauta da votação do senado e voltou ao centro do debate sobre a regulamentação. Em Salvador, foi criado o movimento *Todos em defesa da capoeira*, que reúne capoeiristas, mestres, professores e alunos do estado da Bahia em um fórum aberto para discutir os pontos polêmicos da regulamentação. Dia 25 de abril de 2015 foi realizada uma reunião deliberativa extraordinária, organizado por este movimento que se declara apartidário contra a o projeto de lei 31/09, sendo a reunião realizada no Forte de Santo Antônio Além do Carmo, Centro Histórico de Salvador. A reunião foi convocada pelas redes sociais através de um convite a mestres, contramestres e professores de todo o estado da Bahia, com o intuito de reunir os capoeiristas da Bahia para deliberações referentes à batalha contra o projeto de Lei 31/09 que pretende regulamentar a atividade profissional de capoeira. A mesa foi composta por um representante estadual, Educaro Carvalho, pelo presidente da Federação de Capoeiristas da Bahia e por uma secretária. A pauta foi dividida em três pontos: 1º) a distribuição de um abaixo-assinado contra a Lei 31/09; 2º) a realização de um Congresso Estadual de Capoeira na Bahia como oposição ao III Congresso Nacional Unitário da Capoeira, CNUC, que será realizado no Rio de Janeiro. Segundo Eduardo Carvalho este projeto está ligado a sindicalistas e profissionais da educação física, e também afirma que o CNUC tem um caráter “de cima para baixo”, isto é, atende a interesses políticos partidários e não consultou a comunidade para atender a seus reais anseios; 3º) a realização de um ato público. O presidente da mesa, Carvalho, esclareceu que na reunião anterior foi votado que a Bahia ficaria de fora do III CNUC por não concordar com seus métodos e objetivos. Por isso, surgiu a ideia de se realizar o congresso estadual, para que seja realmente ouvida a comunidade, inclusive sejam formados grupos de trabalho nas cidades do interior da Bahia, para fortalecer o movimento. De acordo com outro palestrante do dia, Neuber Costa, pesquisador dos projetos de regulemantação da capoeira, os antecedentes da PL 31, estão no Conselho Nacional de Educação Física e seu desejo de regulamentar a capoeira, criando o PLC

²¹ Disponível em <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/ESPORTES/468219-COMISSAO-REJEITA-REGULAMENTACAO-PARA-PROFISSIONAIS-DE-ARTES-MARCIAIS,-CAPOEIRA-E-SURFE.html>

7150/02 que reconhece a atividade de capoeira como profissão, seja sua manifestação como dança, competição ou luta. A PL 31, segundo Neuber, é uma nova tentativa de regulamentar um atleta de competição de capoeira e não traduz o caráter amplo da cultura da capoeira, nem reconhecimento para sua comunidade.

Cerca de 100 pessoas estavam reunidas e aproximadamente 20 se inscreveram para debater sobre a pauta. Parte dos inscritos acredita que a realização do congresso estadual pode ser prejudicial, porque por exemplo, pode afetar a visão que a comunidade capoeira nacional tem da Bahia, como se a Bahia quisesse dizer que a capoeira é só dela. Outra parte dos inscritos acredita que o congresso ficaria esvaziado, por ser só da Bahia, ou que seria muito dispendiosa tal realização. Educaro Carvalho esclareceu que acredita que a Bahia tem condições de realizar o congresso, disse que ele já foi do movimento estudantil por isso têm experiência, e também colocou que os mestres têm experiências em realizar seus eventos de capoeira anuais, portanto não seria impossível fazer o congresso estadual. Ele apontou que outras localidades se declararam contra o CNUC, por exemplo, Santa Catarina e Brasília.

O Primeiro Congresso Nacional Unitário de Capoeira "CNUC" foi realizado em 2003, em São Paulo, sob o lema "Capoeira é Brasil", reunindo dezenas de milhares de capoeiristas brasileiros - de forma direta e indireta - processo que durou, no ano de 2003, cerca de três meses, tendo o evento ocorrido a partir do esforço de vários líderes desta arte/esporte ²². Foi criada uma Secretaria Nacional do CNUC, estabelecida na cidade de São Paulo, com a intenção de promover cursos, palestras, seminários e fóruns de debate no Auditório cedido pela Federação dos Trabalhadores em Serviços, Asseio e Conservação Ambiental, Urbana e Áreas Verdes no Estado de São Paulo (Femaco), e no intuito de preparar, orientar profissionais de Capoeira no tocante a compreender a diferença entre Congresso, Fórum, Seminário e Conferência e também orientar interessados (mestres, associações, grupos, ligas etc.) em preparar propostas.

A oposição baiana ao III CNUC acredita que o congresso é partidário e atende às exigências de mercado da capoeira, não condizendo com as necessidades apresentadas pela classe. A partir do movimento 'Todos em Defesa da Capoeira', foi criado o 'Fórum

²² Dados publicados pela Coordenação do Conselho Nacional de Capoeira no jornal da capoeira Edição 59 - de 05/Jan a 11/Fev de 2006, disponível em-

<http://www.capoeira.jex.com.br/noticias/congresso+nacional+unitario+da+capoeira>

Municipal de Capoeira de Salvador’. A justificativa para a criação do mesmo foi publicada na página oficial do fórum:

O Fórum de Capoeira de Salvador é uma iniciativa autônoma de capoeiristas oriundos de diferentes grupos, vertentes e linhagens da capoeira. Nossa intenção é criar e potencializar um espaço permanente de debate e articulação entre os capoeiristas, para além da roda. (...) Precisamos, mais do que nunca, nos organizar enquanto capoeiristas perante o poder público. O registro da capoeira como patrimônio imaterial brasileiro (2008) e da humanidade (2014) potencializou a perspectiva de criação de políticas públicas para o nosso segmento. Setores culturais menores porém mais organizados e atuantes na relação com o Estado conseguem ter mais projetos e recursos para suas atividades. Propomos, portanto, um outro modelo de organização. Através do Fórum, pretendemos reunir um grande coletivo de grupos, associações, escolas, mestres, contramestres, professores, pesquisadores e demais interessados, a fim de debater: o que queremos em termos de políticas públicas; qual será o nosso melhor formato de organização; e que passos daremos para atingir nossos objetivos. Uma organização ampla, democrática e não centralizada, que conviva com a diversidade de ideias, linhagens e estilos.(...) Através do Fórum de Capoeira de Salvador, pretendemos também incentivar a articulação política da capoeiragem baiana e brasileira ²³

O evento de lançamento foi em agosto de 2015, chamado de I Seminário do Fórum Municipal de Capoeira de Salvador, e teve patrocínio do Ministério da Cultura e da Fundação Gregório de Mattos, através do edital Capoeira Viva, tendo também o apoio de instituições baianas como o Escritório Internacional de Capoeira e Turismo, ligado à Secretaria Estadual do Turismo (SETUR), e da Secretaria de Cultura do Estado (Secult), por meio do Forte da Capoeira e do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI). A programação teve início em oito de agosto às 9h com a palestra ‘Panorama das Políticas públicas voltadas para a capoeira’, com os debatedores Paulo Magalhães, Franciane Simplício, Tâmara Azevedo, e como facilitador Mestre Nal. Às 14h, a palestra ‘Regulamentação e Profissionalização: A linha do tempo e os prejuízos do PL 31/09’, com os debatedores Eduardo Carvalho e Neuber Costa e o facilitador Mestre Careca. Às 16h, foi realizada a palestra ‘Capoeira Educação e Cidadania: Desafios do PL 17/2014’ com os debatedores Pedro Abib e Janja Araújo e o facilitador, Mestre Cobra Mansa. No dia seguinte, na mesa de encerramento, foram apresentados os resultados, sintetizados em documento publicado na página oficial do fórum:

²³ Disponível em <http://forumdecapoeiradesalvador.com.br/wordpress/>

Ainda em relação ao tema regulamentação, em dois de abril de 2016, o IPHAN promoveu o seminário “Salve a Capoeira: construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia – Capoeira Angola”. O evento faz parte de uma série de encontros que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional realizou desde 2013 com o objetivo de construir um Plano de Salvaguarda para a Capoeira na Bahia e formar um Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira no estado, através de nove seminários nos municípios de Salvador, Ilhéus, Feira de Santana, Vitória da Conquista, Livramento de N. Senhora, Bom Jesus da Lapa, Ribeira do Pombal, Lençóis e Eunápolis, de acordo com a página oficial do IPHAN. Participaram do evento os Mestres Felipe e Ivan (Santo Amaro), Fernando (Saubara), Virgílio (Ilhéus), Lua de Bobó (Arembepe), Curió, Bola Sete, Olavo, Jorge Satélite, Augusto Januário, Roberval, Ciro Lima (Salvador), Jaime (Ilha de Itaparica), Cobra Mansa e Gegê (Valença), Pé de Chumbo (Eunápolis), Zebrinha (Itaberaba), Lua Santana (Morro do Chapéu), Cabello e Tisza (Serra Grande), Julival (Santo Antonio de Jesus), Olavo e Barteló (Palmeiras), Bel (Feira de Santana), além de inúmeros Contra-Mestres, Professores, treineis e alunos angoleiros, mestres da capoeira Regional (Mestres Liberino, Aristides, Brisa, Dendê, Ministro, Ferreirinha, Daltro, Pitbull, Balão, dentre outros) e pesquisadores da capoeira, como os Professores Jair Moura, Pedro Abib e Carlos Eugênio Líbano Soares, além de representantes do IPAC, Fundação Gregório de Mattos, CCPI/SECULT e Secretaria de Educação do Estado.

De acordo com o IPHAN, cerca de mil capoeiristas, de quase cem municípios baianos já participaram dos encontros que pretendem construir políticas públicas para salvaguarda da capoeira na Bahia. O seminário realizado no dia 2 de abril foi voltado especificamente para o segmento da Capoeira Angola, e foi o último antes do “Seminário Estadual Salve a Capoeira: construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia” que aconteceu nos dias 29 e 30 de abril do mesmo ano, com o objetivo finalizar as ações realizadas nas etapas formativas. Participaram do Seminário Estadual nove Grupos de Trabalho que foram formados em todos os territórios onde os encontros aconteceram em 2013 e 2014, além do formado no seminário realizado para o segmento da Capoeira Angola em 2016.²⁴

²⁴ Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/agendaEventos/detalhes/124/salve-a-capoeira-em-salvador>

Retomo, nesta parte, uma reflexão que publiquei no mestrado, quando comecei a pesquisar as políticas públicas para a capoeira. 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? (GALLO, 2012)

Novamente é importante mencionar que o tema das políticas públicas aparentemente não têm uma relação direta com um dos pontos principais desta tese, a música. Entretanto, por outro lado, ele está diretamente ligado aos outros dois pontos principais da tese, a cultura e a educação. A abordagem escolhida sobre a música em contexto implica que a música deve ser analisada em todas as dimensões, inclusive políticas, como já mencionado.



Ciclo de Seminários

Salve a Capoeira

Construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia

A Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN na Bahia convida a Vossa Senhoria para o Ciclo de Seminários **“Salve a Capoeira: construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia”**, que se realizará no dia **15 de dezembro de 2013**, das 08:00hs às 18:00h, no Forte da Capoeira, localizado no Santo Antonio Além do Carmo, Salvador- BA.

Este Ciclo de Seminários terá a finalidade de articular os capoeiristas para serem protagonistas da formulação de políticas para a salvaguarda da Capoeira. Os objetivos específicos são: traçar diretrizes para o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia; dar encaminhamento à formação do Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia; discutir o Projeto de Lei que pretende regulamentar a profissão de capoeirista.

Contamos com a Vossa Presença,

Superintendência do IPHAN na Bahia

FIG 4 Cartaz Seminário IPHAN

2.3 Escolarização

Para concluir o quadro de representações sociais da capoeira está a fase da escolarização. As experiências com capoeira na educação são favorecidas pela Lei 10639/2003, que inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e trazem possibilidades de integrar as manifestações da cultura popular afro-brasileira de tradição oral nos currículos formais das escolas em diferentes disciplinas, entre elas a educação musical.

Outros documentos oficiais, como a Resolução CNE/CP nº 01/2004 - Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, o Parecer CNE/CEB nº 02/2007, referente à abrangência destas diretrizes e a Lei 11645/08 que amplia a 10639, tornando a história e a cultura africana, afro-brasileira e indígena obrigatória na educação básica, complementam a regulamentação nesta área. Indicam um avanço em relação a um passado em que as manifestações afro-brasileiras na escola eram apenas lembradas no dia do folclore. Experiências com capoeira nas escolas podem ser justificadas a partir desses documentos, em diferentes disciplinas, inclusive na educação musical. De acordo com Araújo:

(...) a capoeira constitui-se uma práxis pedagógica que embora não se consolide no ambiente escolar, para ele também se volta, formando cidadãos críticos e em condições de colaborar para o entendimento de campos como corpo, espiritualidade, arte e comunidade, interligando-os enquanto princípios sagrados do aprender/viver (ARAÚJO, 2004, p. 17)

Nos dias de hoje, as iniciativas de inserção da capoeira nos currículos oficiais do ensino formal são pontuais, fruto da colaboração entre cultura e educação, necessitando de políticas públicas adequadas para regulamentar as possibilidades. Entretanto, mesmo sendo reconhecidamente uma prática popular de tradição oral, a capoeira tem possibilidades de ser incorporada aos currículos oficiais na escola formal. As experiências com capoeira nas escolas se desenvolvem em todo território nacional, seja através do incentivo de políticas públicas ou através de iniciativas de coordenadores pedagógicos que acreditam no seu potencial educativo.

Diferentes iniciativas pontuais de inserção de capoeira nas escolas podem ser destacadas, entre elas, uma que aconteceu em Salvador através de Mestre Curió, um dos homenageados na exposição "Mestres da Capoeira, em busca da oralidade

perdida”, que aconteceu de 07/04 a 30/06 no Forte Santo Antônio Além do Carmo, realizada pela *8Bisz*, *promo-entretenimento* e *Aú Marketing com propósito*, em parceria com a Rede Bahia e financiada pelo Fundo de Cultura. Na exposição, que reuniu vídeos sobre as vidas dos homenageados e mesas gravadas com resumo de seus históricos, é possível ver um trecho que diz que Jaime Martim dos Santos, o Mestre Curió, foi o primeiro mestre a lecionar capoeira em escola pública, na Escola Estadual Mestre Pastinha, nos anos oitenta.

Ainda em Salvador, o professor Abib descreve em relato de experiência, que no ano de 1996, a Secretaria Estadual de Educação da Bahia, através da Gerência de Ensino Fundamental, solicitou a consultoria de um grupo composto por 5 professores, docentes da rede estadual de ensino e da Universidade Federal da Bahia, para coordenarem o II Festival de Capoeira da Escola como continuidade ao I Festival, no ano anterior, e que tinha como objetivo selecionar um grupo de estudantes para representarem a Bahia nos JEB's (Jogos Escolares Brasileiros) daquele ano (ABIB, 2016, p 1). De acordo com ABIB, os objetivos do Festival não poderiam ser o de selecionar e premiar os “melhores”, como havia sido o primeiro, por isso, esse grupo de professores propôs uma reformulação no projeto. Essa nova proposta que começava a ser gestada, comenta Abib, não residia no simples fato da modificação do regulamento, mas no redimensionamento de toda a concepção do Festival, que se baseava agora em outros princípios: ao invés do atleta, o capoeirista, ao invés da competição, a cooperação, ao invés da disputa, a confraternização, ao invés da medalha, a lembrança, ao invés do jogo contra o adversário, o jogo com o parceiro. Enfim a possibilidade de tornar real a interação entre os alunos, e sua inserção crítica no universo da Capoeira (idem). O II Festival teve quatro momentos diferentes: rodas de Capoeira; apresentações culturais das escolas; oficinas com mestres de Capoeira e a confraternização, com a participação de aproximadamente 500 crianças e adolescentes de várias escolas públicas de Salvador, no período de três dias. No III Festival de Capoeira da Escola, ocorrido em 1997, o número de participantes cresceu consideravelmente, atingindo quase 800 crianças durante os três dias de duração (ABIB, 2016, p. 1).

Uma das vertentes que se preocupa com capoeira e educação está nos estudos de educação física. De acordo com Pangolin, somente a partir de 1957, o Ministro da Educação começa incluir a capoeira na legislação educacional, e só a partir da década de 70 surgem Parâmetros Curriculares para orientar a educação escolar à prática de

capoeira. (PANGOLIN, 2006). No artigo *Capoeira na Educação Formal* são apresentados trechos da palestra do mesmo título proferida pelo professor de capoeira Mestre Zulu, autor do livro “Idiopraxis de capoeira”, no VII Fórum Nacional de Capoeira, realizado na Câmara dos deputados em Brasília, em dezembro de 2005, Mestre Zulu é um militante na luta de implantar a capoeira na educação formal no Distrito Federal, criador do “Projeto Ginástica Brasileira”, apresentado à Secretaria de Cultura do Distrito Federal, resultando na implantação, em 1982, de um núcleo experimental para a capoeira da 5ª série do ensino fundamental até a 3ª série do ensino médio. Em 1987, lançou o projeto: “Currículos e Programas: Expansão da capoeira na Rede Oficial de ensino”, prevendo a implementação dos Centros de Aprendizagem de Capoeira (CAC) e ainda cursos de capacitação para professores. De acordo com o autor, a iniciativa de inclusão da capoeira no currículo oficial do ensino fundamental e médio rendeu vários desdobramentos entre eles, a inclusão desta como modalidade nos Jogos Escolares Brasileiros (ZULU, 2005). O projeto do professor Zulu é implantar entre as modalidades de ensino da capoeira possíveis, primeiramente como atividade curricular programática, incluída na Educação Física e ministrada pelo mesmo professor, em seguida como atividade curricular complementar, segundo o autor, oferecida em centros de ensino e treinamento. Uma terceira opção seria como atividade curricular suplementar, oferecida num centro especializado para a formação de uma seleção escolar de capoeira. O professor aponta que no ensino superior a capoeira deve ser oferecida como curso de extensão, disciplina obrigatória no curso de educação física, disciplina optativa para outros cursos, curso de especialização de pós-graduação e finalmente o que ele chama de curso sequencial com abrangência em áreas como biologia, medicina, história, pedagogia, etc. (Idem)

Iniciativas pontuais como as de Mestre Curió em Salvador e Mestre Zulu em Brasília vão de encontro à expectativa de algumas políticas públicas educacionais. De acordo com representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, durante o Seminário Salva-guarda da Capoeira, no Centro Histórico de Salvador, em dezembro de 2013, um dos primeiros projetos que procurou unir os temas cultura e educação levando a capoeira para a escola, no âmbito do governo federal, foi o “Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania”, também chamado “Cultura Viva”, lançado em 2004, que apoiou projetos que incluíam a capoeira, Em âmbito internacional, o então Ministro Gilberto Gil participava do lançamento do Programa

Brasileiro Mundial de Capoeira no evento “Paz no mundo camará”, promovido pela Organização das Nações Unidas, ONU, em Genebra em 2004.

O foco deste seminário foi traçar, a partir do Registro de Patrimônio Cultural Imaterial, em 2008, algumas diretrizes para a capoeira: Plano de previdência para mestres idosos, reconhecimento do notório saber, criar o Centro Nacional de Referência da Capoeira, programa de incentivo à capoeira no mundo, planos de manejos de recursos naturais que são utilizados na fabricação de instrumentos da capoeira, Fórum da capoeira, Banco de Histórias de Mestres de Capoeira. Também foram destacados outros projetos que favorecem a inclusão da capoeira no currículo formal das escolas, com um direcionamento focado na inclusão da prática da capoeira nas escolas. Em 2006 foi lançado o “Capoeira Viva”, que no mesmo ano apoiou 57 projetos de capoeira no Brasil e em 2007, mais 113 projetos, sendo desde então um dos principais recursos para diálogos entre capoeira e educação formal (ADINOLFI, 2013). Outro programa do governo federal, o “Programa Mais educação”, tornou realidade algumas iniciativas de ministrar capoeira na escola formal, também necessitando de políticas públicas mais adequadas para regulamentar as possibilidades. O ‘Programa Mais Educação’ foi instituído pela Portaria Interministerial nº 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10, constitui-se como estratégia do Ministério da Educação para induzir a ampliação da jornada escolar e a organização curricular na perspectiva da Educação Integral, de acordo com o site do MEC²⁵. De acordo com o sítio, as escolas das redes públicas de ensino estaduais, municipais e do Distrito Federal fazem a adesão ao Programa e, de acordo com o projeto educativo em curso, optam por desenvolver atividades nos macrocampos de acompanhamento pedagógico; educação ambiental; esporte e lazer; direitos humanos em educação; cultura e artes; cultura digital; promoção da saúde; comunicação e uso de mídias; investigação no campo das ciências da natureza e educação econômica.

As bases legais para o projeto estão primeiramente no Plano Nacional de Educação, mais especificamente na Lei no 10.172, de 9 de janeiro de 2001, que regulamenta a adoção progressiva do atendimento em tempo integral para as crianças de 0 a 6 anos; na Lei de Diretrizes e Bases nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996; na lei

²⁵ Disponível em http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=16690&Itemid=1115.

nº 11.494, de 20 de junho de 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação – FUNDEB; no Estatuto da Criança e do Adolescente, e portarias normativas e resoluções. De acordo com o MEC, o Programa Mais Educação conta com a parceria de 1.309 secretarias de educação, sendo 1.282 municipais e 26 estaduais, além da secretaria de educação do Distrito Federal. Em 2011, aderiram ao Programa 14.995 escolas com 3.067.644 estudantes a partir dos seguintes critérios: escolas estaduais ou municipais de baixo IDEB que foram contempladas com o PDE/Escola 2009; escolas localizadas em territórios de vulnerabilidade social e escolas situadas em cidades com população igual ou superior a 18.844 habitantes.

Em 2010 foi publicada pelo MEC a Série *Mais Educação*, sendo um deles o fascículo “Educação integral/educação integrada e(m) tempo integral: concepções e práticas na educação brasileira, Mapeamento das experiências de jornada escolar ampliada no Brasil”, que apresenta resultados de uma pesquisa sobre as diferentes aplicações do programa em todos os estados brasileiros (MEC, 2008). Na tabela sobre os tipos de atividades do programa em cada estado, a capoeira aparece com seis projetos no Norte, 61 no Nordeste, 14 no Centro-oeste, 93 no Sudeste, e 46 na região Sul, partindo do entendimento de que uma mesma experiência pode envolver um conjunto de atividades. De um total de 800 experiências levantadas pela pesquisa, foram computados 4.831 registros, resultando numa média de seis atividades por experiência.

Região	Projetos com capoeira
Norte	6
Nordeste	61
Centro Oeste	14
Sudeste	93
Sul	46

Tabela1. Capoeira no Projeto Mais Educação

Outro projeto que colabora com inserção da capoeira nas escolas é o PLS 17/2014 de um senador do PTB-DF, que reconhece o caráter educacional da capoeira e autoriza os estabelecimentos de educação a celebrarem parcerias para possibilitar cursos de capoeira, desta forma tornando possível que alunos do ensino fundamental e médio aprendam a jogar capoeira nas escolas Segundo o PL, o ensino de capoeira deve ser integrado à proposta pedagógica e as aulas terão que ser acompanhadas por professores de educação física. O PLS 17/2014 foi votado na Comissão de Assuntos Sociais (CAS), a proposta tramita em conjunto com o Projeto de Lei da Câmara (PLC) 31/2009, que propõe o reconhecimento da prática da capoeira como profissão, e quando houver deliberação pela CAS, os projetos seguem para análise da Comissão de Educação, Cultura e Esporte (CE), em caráter terminativo, ou seja, não há necessidade de análise pelo Plenário do Senado, a não ser que haja recurso com esse objetivo²⁶.

Publicado em 19 de maio de 2015, um vídeo no *youtube* mostra o momento em que foi aprovado na Comissão de Educação, Cultura e Esporte o relatório do senador Otto Alencar (PSD-BA), que reconhece o caráter educacional da capoeira e autoriza os estabelecimentos de educação a celebrarem parcerias para possibilitar cursos de capoeira do ensino infantil ao médio. No vídeo, que foi publicado no canal do próprio senador, é possível assistir que ao apresentar o seu relatório, Otto Alencar, destacou a importância da capoeira, tocou berimbau para os integrantes da comissão e presenteou o presidente do colegiado, o senador Romário, com o instrumento. O projeto segue agora para a análise da Câmara dos Deputados²⁷. Ao defender a aprovação do projeto, o senador destacou a importância cultural da capoeira e sua história de resistência, desde os tempos da escravidão. Otto Alencar observou, ainda, que apesar da capoeira ter, ao longo de todo o século XX, conquistado reconhecimento e valorização da sociedade brasileira, enfrenta muitos obstáculos ao aproveitamento de todo o seu potencial pedagógico e formativo. “Dessa forma, a proposição que ora examinamos, pretende

²⁶ Disponível em Agência Senado

<<http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/08/20/capoeira-pode-entrar-no-curriculo-das-escolas>>

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vq6r-lqEJHU>

criar condições para que a capoeira, que já é ensinada em todo o Brasil, possa se expandir pelos estabelecimentos de ensino”, ressaltou. Otto Alencar lembrou a força da capoeira Brasil e no mundo e do registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, por iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural (IPHAN), em 2008. Ele destacou também o reconhecimento da roda de capoeira como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2014. O senador observou que no Brasil, desde a década de 1970, há iniciativas sistemáticas relacionadas ao emprego da capoeira como ferramenta pedagógica, nos diversos níveis de ensino, e que essa modalidade possui um potencial amplamente reconhecido, tendo em vista sua riqueza em termos de movimento corporal, musicalidade e socialização. Para ele, atualmente, há inúmeros estudos comprovando a eficiência da capoeira no campo do desenvolvimento psicomotor, por exemplo.²⁸

Enquanto uma petição pública sobre o fim da regulamentação consegue frear a votação da PL 31, a comunidade capoeirista comemora a aprovação pela Comissão de Educação, Cultura e Esporte do relatório do senador Otto Alencar (PSD-BA) que reconhece o caráter educacional da capoeira e autoriza os estabelecimentos de educação a celebrarem parcerias para cursos de capoeira do ensino infantil ao médio.

Para encerrar a discussão sobre capoeira e escola, apoiada nas reflexões de Mestre Ras Ciro, durante comemoração do aniversário de 99 anos de Mestre João Pequeno, por fim é preciso considerar que, além das possibilidades da capoeira chegar até as escolas, é preciso incentivar o caminho inverso: das escolas chegarem até as academias de capoeira, por exemplo, agendando visitas a rodas e aulas. Portanto, a capoeira tem um papel promissor como instrumento socializador-pedagógico, na medida em que ela está inserida nas comunidades e ainda é impregnada de valores humanos de cooperação, respeito e autonomia, tão necessários na sociedade egoísta e capitalista atual.

²⁸ Disponível em <http://www.juniormascote.com.br/noticias/comissao-de-educacao-aprova-relatorio-de-otto-alencar-que-garante-capoeira-nas-escolas-19755>

PERÍODO	PROJETOS	DESCRIÇÃO
DÉCADA DE 70	Embriões dos Parâmetros Curriculares escola-capoeira	Parcerias informais entre escolas e mestres de capoeira
2004	CULTURA VIVA Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania	Primeiro projeto oficial unindo os temas cultura e educação que levou a capoeira para escolas
2006	CAPOEIRA VIVA	57 Projetos focados na inclusão da capoeira nas escolas
2007	CAPOEIRA VIVA	Mais 113 Projetos consolidou-se principais recursos diálogo capoeira e educação formal
2008	MAIS EDUCAÇÃO	Projetos contraturno
2014	PL 17/2014	Autoriza parcerias formais nas escolas

Tab. 2 Projetos de âmbito federal capoeira/educação

PERÍODO	REPRESENTAÇÃO SOCIAL
COLONIAL	FORMAÇÃO
ÍNÍCIO SÉCULO XX	CONTRAVENÇÃO-CRIME
SÉCULO XX	INSTITUCIONALIZAÇÃO FOLCLORIZAÇÃO ESPORTIZAÇÃO INTERNACIONALIZAÇÃO
ÍNÍCIO SÉCULO XXI	PATRIMONIZAÇÃO
SÉCULO XXI	REGULAMENTAÇÃO ESCOLARIZAÇÃO

Tab. 3 Representações sociais da capoeira

CAPÍTULO 3 A ACADEMIA DE MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA

‘Música, cultura e educação na capoeira angola de Mestre João Pequeno’ destaca diferentes possibilidades de óticas, que serão exploradas ao longo dos próximos capítulos. A seguir, é apresentado Mestre Pastinha e em seguida a Academia de Mestre João Pequeno, amostra para o objeto de estudo escolhido para esta tese, os processos de ensino e aprendizagem de música em práticas musicais de contextos de tradição e transmissão oral na Bahia.

Em seguida, são detectadas estruturas hierárquicas presentes na academia referida e em outras academias que se tornaram afiliadas à academia inicial, a partir de mestres formados pelo Mestre João Pequeno, que foram assumindo também papéis de liderança e representatividade neste contexto. Em seguida, são identificadas as estruturas organizacionais na academia estudada.

Por fim é dedicada uma atenção especial a um dos núcleos da academia que está localizada no bairro Fazendo Coutos, subúrbio de Salvador, iniciativa da neta do mestre, levando o nome de Projeto ‘Pequenos de João’.

3.1 Mestre Pastinha e o Centro Esportivo de Capoeira

Para compreender como ocorrem processos de ensino aprendizagem de música na academia de Mestre João Pequeno é preciso inicialmente conhecer um personagem que o antecede: Mestre Pastinha. Vicente Ferreira, (1889-1981) foi um capoeirista do começo do século XX, um dos responsáveis por organizar em academia a capoeira que era jogada nas ruas, fundando o Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, em 1941, em Salvador, BA. De acordo com Decânio Filho, Pastinha foi o primeiro a se preocupar com bases filosóficas, éticas e educacionais da capoeira (DECÂNIO FILHO, 1997). Pastinha dedicou sua vida ao ensino da capoeira e formou entre outros, Mestre João Pequeno. Este adota o nome de João Pequeno de Pastinha, após a morte deste, tornando-se um dos mais importantes nomes relacionados ao legado de Mestre Pastinha. Faleceu em dezembro de 2011, prestes a completar 93 anos.

Os registros sobre a fundação do CECA foram anotados a punho neste manuscrito originalmente intitulado de ‘Quando as pernas fazem miserê’, datado de 1960, o mesmo que foi editado em 1997 por Decânio Filho. Nele são encontradas anotações de cantigas de capoeira, gravuras de movimentações, depoimentos e pensamentos de Pastinha. Compartilho anotações do próprio Pastinha editadas por Decânio Filho, nos chamados *Manuscritos e ilustrações de Pastinha*:

1. Sobre a Fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola : "em 23 de fevereiro de 1941. Fui a esse local como prometera a Aberrêr, e com suspresa o Snr. Armósinho dono da quela capoeira, apertando-me a mão disse-me: Há muito que o esperava para lhe entregar esta capoeira para o senhor mestrar. Eu ainda tentei me esquivar disculpando, porem, toumando a palavra o Snr. Antonio Maré: Disse-me: não há jeito, não Pastinha, é você mesmo quem vai mestrar isto a qui. Como os camaradas dero-me o seu apoio, aceito."

(...) "em 23 de fevereiro de 1941. No Jingibirra fim da linha Liberdade, la que nasceu este Centro; porque? foi Pastinha quem deu o nome de "Centro Esportivo de Capoeira Angola". Fundadores: Amosinho, este era o dono do grupo, os que lhe seguiam , Aberrêr, Antonio Maré, Daniel Noronha, Onça Preta, Livino Diogo, Olampio, Zeir, Vitor H.D., Alemão filho de Maré, Domingo de. Milhões, Beraldo Izaque dos Santos; Pinião José Chibata, Ricardo B. dos Santos."

(...) "Eu sempre pronto quando me procuravam, estava em minha casa, um Domingo, quando dois camaradas me convidou para ir ver um terreno da Fabrica de Sabonete Sicool no Bigode, e la levantei a capoeira, e o Centro entrou no rumo, que Pastinha pensava levar a capoeira, ao seu presioso valor; com o ausilio dos moradores, e todos estiveram ao meu lado animando-me para este disideratum. A primeiras camisas foram feitas no Bigode, em cores preta, e marelo. tendo como primeiro Presidente o Snr. Athaydio Caldeira, o segundo, o Snr. Aurelydio Caldeira."

(...) "Eu sempre tive em mente que a capoeira persistia de um generoso intrusor, com a presença minha, apontei o destino de levar ao futuro, assumir deversa atitude: Pelo amor ao esporte; e a luta constitui caminho para a divina realização e recebeu o nome× Centro esportivo de capoeira× Angola como patrimônio sagrado."

(...) "Nunca tomei conhecimento dos que não estão com-migo, sim, porque a capoeira não me é privilegios, o Centro é para todos que visitar, jogar, fazer parte... "

(...) "eu digo aos mestres que inponho por educação, explicações e bons sentimento porque não sou o melhor, não sou o mestre numero um, comigo tenho bons observadores e bons capoeiristas, e outros que estão na reserva, e apoia o Centro como academia..." (PASTINHA *apud* DECANIO FILHO, 1997)

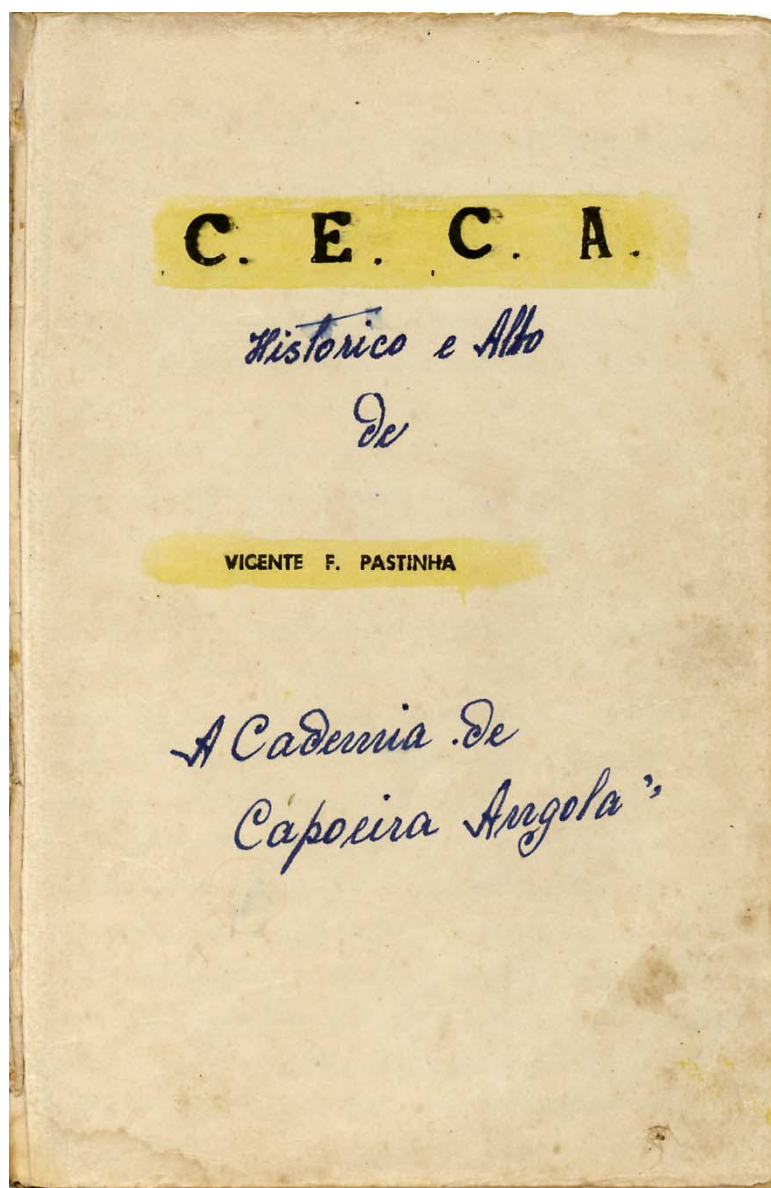


FIG. 5 Contracapa/manuscritos de Pastinha

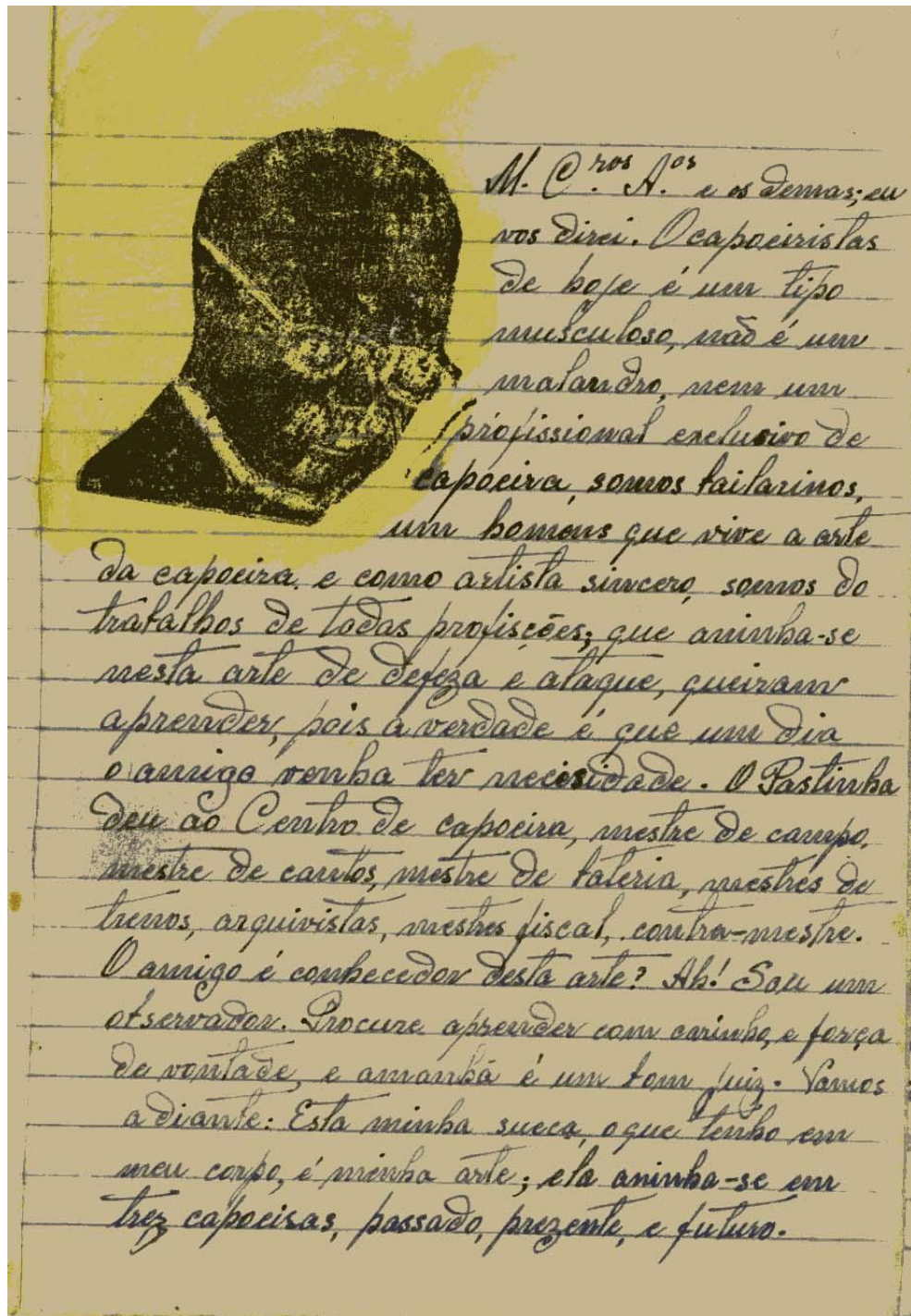


FIG.6 Depoimento de Pastinha

A handwritten list of 23 capoeiristas on aged, yellowed paper. The list is organized into a table with three columns: a number (1-23), a name, and a corresponding number (likely a rank or fee). The names are written in cursive script. The paper shows signs of wear, including a tear at the top right and some discoloration.

1	Amosiribo	48
2	Baboo	28
3	Picente Bastinha	28
4	Raymundo Algod	18
5	Diego Cautivo	28
6	Antonio Mari	28
7	Somings dos Santos	28
8	Belinduro Perpetuo	18
9	Lezaro	28
10	Ferr	28
11	Evangelista	18
12	Calixto Russis	28
13	Regiel Angelo da Silva	28
14	Ferrino	28
15	Piricio	28
16	Suz	28
17	Ulisse de Araujo	28
18	Marcos Celestino	18
19	Osvaldo	28
20	Isidoro	28
21	Aberto	28
22	Geraleo	28
23	Marcos	28

FIG.7 Relação da congregação de capoeiristas

Nesta congregação, associaram-se os maiores capoeiristas da época, entre eles, Mestre João Grande, Mestre Boca Rica e Mestre João Pequeno. Apesar do atual reconhecimento da figura de Pastinha como um dos mais importantes guardiões da capoeira angola, ele faleceu em 1981, cego e em condições sociais precárias. Na época da escola de Mestre Pastinha, os elementos de ensino/aprendizagem da capoeira angola eram quase exclusivamente orais. A edição de um livro, *Capoeira Angola*, em 1964, no qual é atribuída a autoria a Mestre Pastinha²⁹, é um dos primeiros registros escritos sobre a prática. Nele são encontrados depoimentos sobre a origem da capoeira, sobre o conjunto musical, e são sistematizados sequências de golpes. Nesta obra há uma interessante representação de Arranjo Musical para Conjunto, com representações com notação ocidental para um jogo de capoeira.

FIG. 8 Arranjo Musical para Conjunto (PASTINHA, 1964, p. 44)

²⁹ Lembrando que a autoria deste livro foi problematizada, como já mencionado, pela professora doutora Rosângela Araújo, que chama a atenção para a diferença de linguagem presente no livro e os manuscritos de Pastinha, por exemplo. A professora sugere que o livro não foi escrito pelo próprio Pastinha, segundo Araújo (2015), provavelmente alguém do universo acadêmico ouviu depoimentos do mestre e escreveu o livro, atribuindo a ele a autoria. Esta prática é recorrente no âmbito da cultura popular, foi o que aconteceu com o livro *Uma vida de Capoeira*, de autoria atribuída a Mestre João Pequeno, foi escrito a partir de depoimentos de uma aluna. Para referências bibliográficas, ambas obras foram citadas com os autores atribuídos.

A partitura apresentada em *Capoeira Angola* é como a de música de câmara, uma sequência de pentagramas, cada um adequado para um instrumento, que inicia com a seguinte explicação:

O arranjo musical que apresentamos neste livro dá uma visão fundamental de como são executados os vários instrumentos que entram no conjunto rítmico da capoeira angola. As batidas e os repiques podem variar muito, dentro do ritmo seguido do jogo de capoeira (PASTINHA, 1964, p. 44)

Em seguida, há uma alusão àquele que possivelmente foi o responsável por assessorar o mestre nesta tarefa de realizar uma transcrição em notação musical tradicional dos elementos musicais da sua capoeira, o Professor Calmenero.

Vejamos as instruções do prof. Calmenero para a execução do arranjo que se encontra a seguir. Embora a tonalidade do arranjo seja dó maior poderá ser outra mais aguda ou mais grave na dependência das vozes dos cantores. O berimbau deve ser afinado para que a diferença entre o som da corda livre e o som obtido por encurtamento da mesma, por intermédio da moeda de cobre aplicada contra o arame, seja um tom de diferença. Assim, poderá ser Dó-ré, si-dó suspenso, ré-mi, fá-sol. A afinação do berimbau se consegue suspendendo ou abaixando o barbante que liga a caixa de ressonância (cabaça) ao arame ou corda sonora (PASTINHA, 1964, p.44)

No diagrama, lê-se na parte superior *jogo de angola-jogo lento*, a qual se segue um primeiro pentagrama em compasso binário 2 por 4, quatro compassos de pausas de mínimas, escrito embaixo do pentagrama *sostenuto – veja as instruções ao lado*. Ao lado deste outro pentagrama com o título *canto côro* e embaixo *Arranjo do prof. Calmenero*. Ao todo são doze pentagramas, sendo seis de cada lado, dispostos em duas colunas. Em seguida são destacadas algumas orientações para interpretar a notação que ele atribui ao professor Calmenero, da ordem da manulação do instrumento:

A letra ‘S’ significa que o pandeiro deve ser sacudido simplesmente para emitir as sonoridades de seus discos metálicos. A letra ‘B’ indica a batida sobre a pele do mesmo. Para o atabaque a letra B representa a batida e ‘AF’ indica que o som deve ser delicadamente abafado. ‘Atrit’ significa o movimento do atrito e deslizamento da vareta sobre os sulcos formados na extensão do reco-reco. ‘G’ e ‘A’ representam os sons grave e agudo correspondentes aos ramos maior e menor do agogô. Os sons se obtêm batendo com uma aste metálica sobre os ramos afunilados do instrumento (PASTINHA, 1964, p.44)

A canção contida no chamado arranjo musical é apresentada nesta obra da seguinte forma:

A canção diz o seguinte:

Solista: Valha me Deus , camarada

Côro: E valha-me Deus, camarada

Solista: E para de beber, camarada

Côro: e pare de beber, camarada

O texto reforça, ainda, que de acordo com a habilidade de improvisar dos cantadores, a cantiga pode ganhar outros versos, por exemplo:

Solista: E para de beber, camarada

Côro: e pare de beber, camarada

Solista: E ele é mandigueiro, camarada

Côro: ele é mandigueiro, camarada

Sobre a melodia, há uma passagem no mesmo livro que diz que as melodias que estamos acostumados a ouvir nas demonstrações de capoeira angola são genuinamente populares sem maiores preocupações de métrica e rima mas, traduzindo em seus versos os sentimentos da alma do capoeirista e do povo (PASTINHA, 1964, p.41)

O autor aponta que os instrumentos que compõem o conjunto são berimbau, pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque, chocalho, e que o berimbau é o instrumento principal e indispensável. Em seguida apresenta uma descrição detalhada do manuseio e da constituição do berimbau:

É constituído de uma vara de madeira resistente, aproximadamente com 1,50 m de comprimento, mantendo em tensão um arame de aço. Possui uma caixa de ressonância formada por uma cabaça unida ao arame por meio de um barbante. As batidas de uma vareta de madeira, à semelhança de uma batuta de maestro, sobre a parte inferior da corda sonora produz um som que pode ser mais agudo encurtando, momentaneamente, a extensão vibratória do arame de aço aplicando, contra o mesmo uma moeda de cobre que é mantida pelo tocador, entre os dedos polegar e indicador da mão esquerda. A mão direita segura a vareta com os dedos polegar, indicador e médio, restando os dedos mínimo e anelar para manter fixo por intermédio de uma pequenina alça, o Caxixi, uma delicada cestinha de vime com sementes secas em seu interior, funcionando pelos movimentos das mãos como um pequenino chocalho. A caixa de ressonância, formada por uma cabaça, aumenta ou diminui a intensidade do som afastando ou aplicando contra o abdômem a abertura do mesmo (PASTINHA, 1964, p.40)

Certamente essas páginas do livro *Capoeira Angola* têm uma linguagem que dificilmente seria a linguagem do próprio Mestre Pastinha, se comparado aos registros

dos *manuscritos*. Porém, há de se considerar que se o texto foi escrito a partir de depoimentos do mestre, constituem-se legítimas representações de ensino/aprendizagem de música da capoeira angola que acontecia no Centro Esportivo de Capoeira Angola na época, apoiadas ainda por um professor que transcreveu as práticas em notação musical. Resguardadas as polêmicas sobre a autoria, podem ser consideradas as primeiras sistematizações para transmissão desta cultura musical.

Outra publicação emblemática de Pastinha, os já citados *Os Manuscritos e Ilustrações de Pastinha*, organizado por Decânio Filho em 1997, com anotações a punho, manuscritos de letras de cantigas e gravuras de movimentos de capoeira feitos por Pastinha, também são representações não orais da transmissão desta arte popular. Certamente, as anotações e ilustrações eram a melhor maneira de descrever e registrar a capoeira da época.

No manuscrito comentado editado por Decânio como “A herança de Pastinha”, há uma alusão ao que pode ser uma referência ao ensino de cultura musical, quando Pastinha usa os termos *mestres de cantos e mestres de bateria*: “Pastinha deu ao centro de capoeira, mestres de campos, mestres de cantos, mestres de bateria, mestres de treinos, arquivistas, mestre fiscal, contra-mestre” (DECANIO FILHO, 1997, p. 13).

A seguir, reproduzo duas páginas do material, a capa, e duas páginas com uma gravura e anotações de punho retiradas do manuscrito:

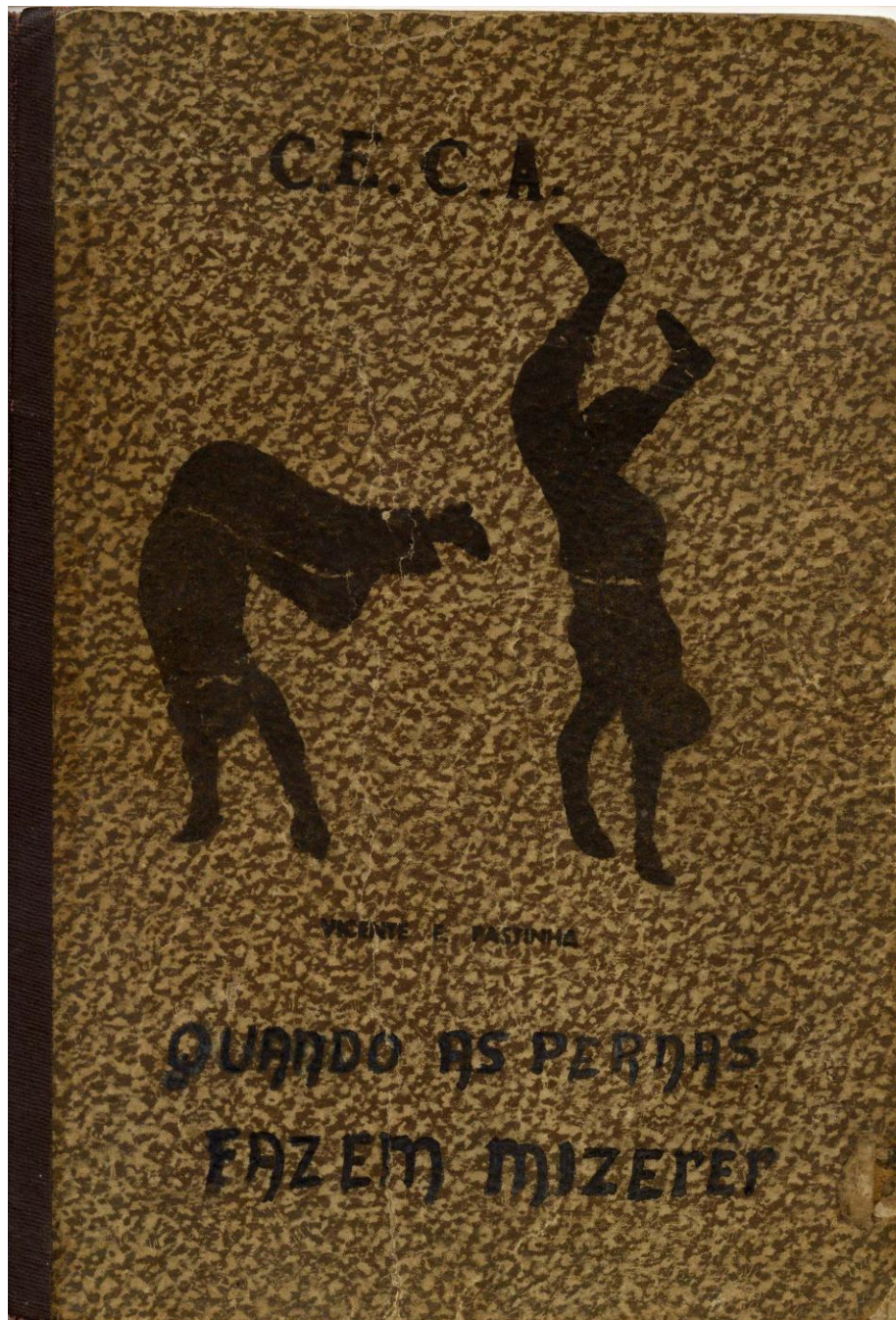


FIG 9 Capa/Manuscritos de Pastinha



FIG.10 Gravura e anotações a punho de cantiga

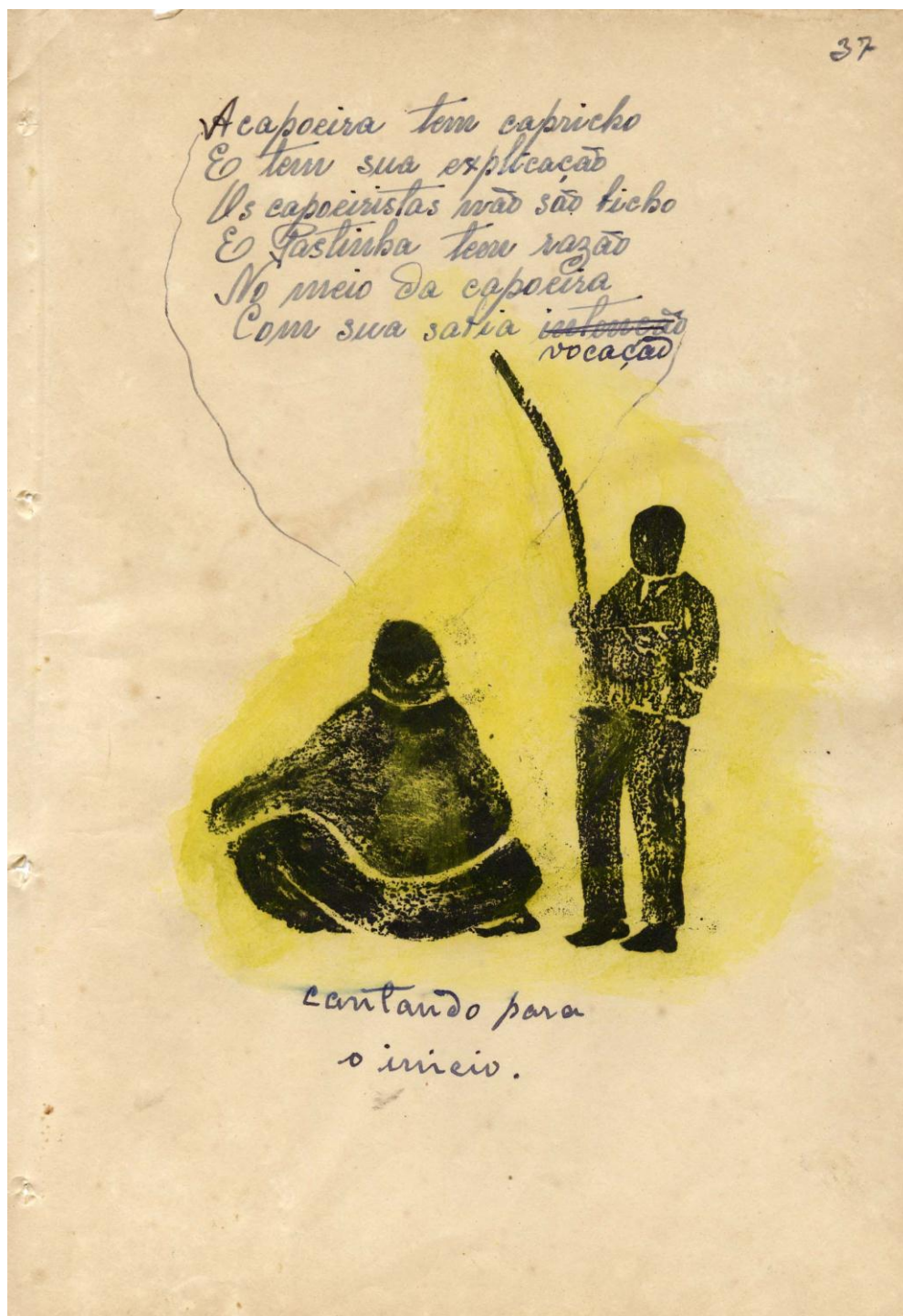


FIG. 11 Capoeirista é um artista

3.2 A Academia de João Pequeno de Pastinha

João Pereira dos Santos, o João Pequeno, nasceu em 27 de dezembro de 1917, em Araci, no interior da Bahia, filho de Maria Clemência 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 conheceu a capoeira, através das histórias do ferreiro Juvenço, capoeirista amigo do lendário capoeirista Besouro. Aos 25 anos, mudou-se para Salvador, trabalhou como cobrador de bondes e como servente de pedreiro, pedreiro, chegando a ser mestre de obras. Ia para as rodas de capoeira do Chame-chame e numa roda de capoeira de festa de largo conheceu Mestre Pastinha. Em 1945, inscreveu-se no Centro Esportivo de Capoeira Angola, que era a congregação de capoeiristas coordenada pelo Mestre Pastinha e passou a acompanhá-lo até que lhe ofereceu o cargo de treinel (treinador), em meados de 1945, e recebeu de Pastinha apelido de João Pequeno (PEQUENO DE PASTINHA, 2000).

A Academia de João Pequeno de Pastinha foi inaugurada em dois de maio de 1982, localizada no Forte Santo Antônio Além do Carmo, no bairro do Carmo, Salvador, Bahia. De acordo com Abreu e Castro, a abertura do espaço teve a finalidade de retomar a linha de transmissão da capoeira angola da maneira como foi preservada pela academia do Mestre Pastinha (ABREU; CASTRO, 2007). Parte da história da inauguração da academia no Forte citado foi lembrada durante uma homenagem à memória de João Pequeno, no dia em que completaria seus 98 anos, realizada em sua Academia nos dias 26 e 27 de dezembro de 2015, com o título: “Feliz de ser aluno de João Pequeno”. O evento teve dois momentos: no primeiro dia foi realizada a tradicional roda de aniversário do mestre. No segundo dia, aconteceu uma abertura com o filme “O velho capoeirista”, de Pedro Abib, no qual Mestre João Pequeno narra sua história, ao mesmo tempo que opera a construção de um berimbau e um caxixi. Na primeira parte do enredo do filme, ele volta à Mata de São João, local em que morou com a família, que eram ambulantes que trabalhavam em áreas rurais, para tirar a madeira de fazer o berimbau, a biriba, explicando “que tem que tirar no escuro, quatro dias depois da lua cheia, assim como qualquer madeira para fazer casa”. Em seguida, descascando a madeira, e passando vidro para tirar os fiapos, ele narra que era treinel

de Pastinha, que foi ele que treinou mestres como Mestre Curió, Mestre João Grande, e em seguida ele começa preparar a cabaça, depois corta a base trançando um caxixi, enquanto é narrado o panorama histórico da capoeira.

A segunda atividade do dia foi uma homenagem a personalidades que contribuíram com a capoeira de Mestre João Pequeno, que faleceram recentemente, entre eles Fred Abreu, detentor de um dos maiores acervos de capoeira mundial. Neste momento, a neta do mestre, Cristiane Santos, contou sobre a época em que João Pequeno chegou em casa e disse que iria largar o emprego de feirante na feira de São Joaquim e se dedicar ao ensino de capoeira. Ela lembra como a família achou que ele estava louco, porque ele tinha no máximo dois ou três alunos no quintal de casa. Foi nesta época que Fred Abreu faz a proposta que ele ocupasse uma das salas em um espaço cultural que começava a se formar no Forte Santo Antônio Além do Carmo. Esta sala é o mesmo espaço de sua atual Academia, espaço este, que na época reaglutinou os angoleiros que haviam se dispersado depois da morte de Pastinha. Abib já havia destacado esta parte da história na época da morte de Fred Abreu:

A contribuição de Fred Abreu para a capoeira vai ainda mais além: ele foi um dos responsáveis pelo retorno de mestre João Pequeno à capoeira. João tinha se afastado da capoeira no início da década de 80, depois da morte de Pastinha, e se dedicava a vender legumes e verduras numa barraca na Feira de São Joaquim, junto de sua esposa, a querida “Mãezinha”, como é conhecida por todos. Fred então articulou a volta de João, e foi responsável pela organização de sua academia, que foi instalada no Forte Santo Antônio Além do Carmo, e se constituiu como o centro de todo o movimento de recuperação da capoeira angola, que nessa época passava por um momento difícil, num processo de franca decadência. Pela academia e sob a liderança de João Pequeno, passaram todos os mestres que foram importantes para o movimento de renovação e revigoração da capoeira angola, desse período histórico em diante (ABIB, 2013)

Neste ponto, é preciso discutir sobre o legado de Pastinha e diferentes narrativas que se contrapõem, como é característico na cultura popular oral. Há uma passagem ilustrada na biografia de João Pequeno, uma fala atribuída a Pastinha que diz “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). Na mesma fonte, há uma narrativa que diz que Pastinha “entregou” a capoeira para João Pequeno. Entre os integrantes da Academia de João Pequeno, alunos, mestres e contramestres, não há dúvidas que esta passagem é verdadeira. Quando eu era aluna da academia, ouvi várias vezes esta passagem sobre Pastinha ter entregado a capoeira para João Pequeno, ao ponto da Academia de João

Pequeno receber como sobrenome a nomenclatura de Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA.

Porém, foi necessário problematizar esta questão a partir de provocações da professora Rosângela Araújo (2015), durante o qualificativo desta tese. Ela aponta que outros alunos de Pastinha, como Mestre Boca Rica, Mestre João Grande, Mestre Curió, não usam a nomenclatura CECA em suas academias, apesar de também serem discípulos e sucessores de Pastinha. Para Araújo, a Academia de Mestre João Pequeno jamais pode ser apresentada como a academia que deu continuidade ao trabalho de mestre Pastinha, a ponto de ser chamada de CECA (ARAÚJO, 2015). Ela frisou algumas diferenças fundamentais entre a escola de Pastinha e a de João Pequeno, por exemplo, João Pequeno adota o símbolo do arco-íris em sua academia, usando roupa branca, enquanto Pastinha usava amarelo e preto; João Pequeno usava cordel, treinava descalço, isto é, ele já havia incorporado elementos da capoeira regional naquela época. De acordo com Araújo, entre 1983 e 1984, em encontros realizados no Forte Santo Antônio, houve reunião dos mais velhos para decidir que João Pequeno tinha que tirar o cordel e voltar para a orientação da capoeira angola, então, ela conclui, é impossível que João seja o único detentor do legado de Pastinha (ARAÚJO, 2015). Ela afirma que dizer que João Pequeno foi o único que incorporou o nome CECA no seu trabalho, não institui aquele lugar como CECA (idem).

Em busca da legitimidade da Academia de Mestre João Pequeno enquanto CECA, recorri a narrativas de pesquisadores ligados a Academia de João, como Fred Abreu, pesquisador da capoeira muito influente na Academia de João Pequeno, e do historiador Luís Vítor Castro. Em suas narrativas é possível identificar passagens em que a Academia de João Pequeno é vista legitimamente como uma revitalização do CECA. Segundo informações divulgadas no então blog oficial da Academia, e também publicadas nos anais do Encontro Regional de História da Unicamp, 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)

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 mais ainda com sua morte, em 1981 (ABREU; CASTRO, 2007). Nos anos 80, de acordo com o mesmo texto, 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. E foi neste cenário, que a capoeira assim como o candomblé, a música e a dança afro se constituíram em atividades de “ponta” (ABREU; CASTRO, 2007). Castro aponta que a legitimidade de João Pequeno para conduzir este processo foi delegada pelo próprio Pastinha:

Eles (se referindo a João Pequeno e João Grande, seus dois contramestres de então) serão os grandes capoeiras do futuro, e para isso trabalhei e lutei com eles e por eles. Serão mestres mesmos, não professores de improviso como existem por aí e que só servem para destruir nossa tradição que é tão bela. A estes rapazes ensinei tudo o que sei, até o pulo do gato. Por isso tenho as maiores esperanças em seu futuro. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS p. 1, 1970, *apud* CASTRO, 2004).

Castro reforça que, ao se estabelecer, a academia de João Pequeno, dinamizou-se enquanto organização, de forma a não perder seus laços tradicionais. Contudo, procurou modernizar-se em relação à do Mestre Pastinha, no que tange a prestação de serviços à comunidade de forma ampla e participativa: aula, rodas, exposições, seminários, fábrica de berimbau, centro de convivência, de acordo com as novas exigências que a capoeira enfrentava, redimensionando as estratégias de ações tanto do ponto de vista da manutenção das tradições como da sobrevivência as novas exigências (CASTRO, 2004) Assim, transformou-se na principal referência da capoeira Angola, e o seu modelo de funcionamento se transformou numa matriz multiplicadora de outros modelos, o que fez

com que em pouco tempo, a academia de João Pequeno se constituísse numa das maiores referências de Salvador e a de maior frequência em termos de visitantes para assistirem suas rodas de capoeira e participarem de outras atividades que se realizavam (CASTRO, 2004). Em relação à Academia do Mestre Pastinha, duas novidades foram introduzidas pelo Mestre João Pequeno, de acordo com Castro, primeiramente pela criação de um eficiente método de ensino para atender a um número maior de alunos por aulas (antigamente, na academia de Pastinha, segundo João seu principal treinel, no máximo, havia três ou quatro alunos por aula; em seguida, porque, diferentemente da academia do Mestre Pastinha, que era fechada culturalmente, para assim defender a capoeira Angola e evitar que ela se descaracterizasse influenciada por outras práticas de capoeira, a roda de capoeira da academia de João Pequeno passou a ser freqüentada por praticantes dos mais variados estilos de capoeira. Através deste contato, João Pequeno influenciou outras práticas da capoeira e se constituiu numa referência não só para a Capoeira Angola, mas às demais, ampliando cada vez mais sua intervenção social tanto na comunidade capoeirística como na sociedade em geral (CASTRO, 2004).

Castro analisa como a presença de João Pequeno foi preponderante para a animação do referido Centro, dos eventos patrocinados pelo IPAC e de outros grupos culturais que se estabeleceram dentro do Forte de Santo Antônio Além do Carmo, participando sempre gratuitamente das atividades, veiculando uma imagem positiva do Centro de Cultura Popular na mídia (televisão, vídeo, filmes, livros, jornais e revistas). João Pequeno, através da capoeira, acabou dando ao Forte de Santo Antonio Além do Carmo o cunho de respeito e dignidade. (CASTRO, 2004).

Em 2004, o espaço físico do Forte encontrava-se em intensa degradação, o que foi notado por Castro da seguinte maneira:

Mesmo com o processo de decomposição física do Forte de Santo Antônio, onde funcionou o Centro de Cultura Popular, o espaço do térreo no qual funcionava a academia tinha uma boa aparência em relação a área externa do forte. Ao longo do tempo, com a extinção do CCP, o forte foi alvo de ocupação por pessoas carentes que utilizaram suas dependências como moradia - problemas sociais comum nos grandes centros urbanos, mas a academia do Mestre resistiu e manteve-se em pleno funcionamento. Embora, a academia tenha sofrido bastante com essa ocupação, os grupos de capoeira lá existentes, continuaram resistindo à precariedade do espaço, dando ao forte um cunho de perseverança em condições adversas. Atualmente, apesar de toda a degradação do Forte, sem as mínimas condições estruturais, a academia do Mestre persistente consegue manter um aspecto físico interno, salutar, com condições adequadas para o seu funcionamento, permitindo a formação e capacitação de agentes multiplicadores e as suas atividades continuam sendo a mais importante referência da Capoeira Angola na Bahia e no mundo (CASTRO, 2004, p. 6)

Castro aponta que o nome CECA, como sobrenome da Academia de João foi uma forma de homenagear o Mestre Pastinha, sendo estes processos regidos pelo princípio da ancestralidade (CASTRO, 2004, p. 7).

A legitimidade de Mestre João Pequeno, enquanto sucessor de Pastinha, também foi reafirmada em depoimentos de Pedro Abib, durante entrevista específica para esta tese:

Eu considero que Mestre João Pequeno foi naturalmente o sucessor de Pastinha, porque ele era o aluno mais antigo de Pastinha. Na época que Pastinha ainda estava com sua Academia, ele (JP) era responsável pelos treinos na academia, então naturalmente, apesar de haver outros capoeiristas importantes que também davam treinos na academia, mas João era considerado por todos os capoeiristas como o mais graduado. Pastinha tinha dito que os dois Joãos (João Pequeno e João Grande) iam dar continuidade ao trabalho dele. E João Grande como era mais novo que João Pequeno, pela hierarquia de idade presente das culturas populares, na qual o mais velho é o mais respeitado, acredito que foi um caminho natural, após a morte de Pastinha, João Pequeno ter dado continuidade utilizando o mesmo nome da Academia de Pastinha, CECA. (ABIB, 2016).

De acordo com Abib, não houve constestação dos outros alunos de Pastinha em relação ao uso do nome CECA:

Tanto teve aceitação que quase todos os outros alunos que estavam dispersos depois da morte de Pastinha, foram para a academia de João, e ele sendo o líder, sempre foi o líder da academia dele, desde a fundação. Curió foi pra lá, Moraes foi pra lá, e outros que faziam parte deste universo da capoeira angola, lembrando que nesta época era restrito, a angola estava em processo decadência, existiam poucos praticantes. Então neste local onde se chama de Academia de João Pequeno de Pastinha, Fred Abreu afirmou com toda veemência que foi o local onde se reorganizou a capoeira angola, porque todos os angoleiros se encontravam lá, ou seja, eles tinham respeito a João Pequeno por causa da liderança que ele exercia (ABIB, 2016)

Outro personagem que endossou a legitimidade de João Pequeno como sucessor de Pastinha foi Mestre Moraes, responsável pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, GCAP, cuja sede também fica localizada no Forte Santo Antônio. De acordo com Mestre Moraes, durante entrevista aberta realizada no Encontro de Capoeira Angola do Grupo Menino de Arembepé em janeiro de 2016, é preciso enxergar as subjacências que envolvem a época da morte de Pastinha e a abertura da academia de João Pequeno. Mestre Moraes afirmou que acredita que não foi proposital, ou seja, não foi planejado por João Pequeno assumir o lugar de Pastinha, passando por cima dos outros alunos; é preciso considerar que quando João Pequeno abre sua academia no ano seguinte à morte

de Pastinha, ele se torna o primeiro a dar continuidade ao trabalho, ou seja, foi o primeiro a reunir e reaglutinar os angoleiros depois que Pastinha se foi, sendo que outros alunos do CECA, como João Grande e Boca Rica, abriram suas escolas anos depois, por isso João Pequeno foi reconhecido e respeitado como o sucessor de Pastinha (MORAES, 2016).

Outra narrativa em que apresenta dissonância é em relação à nomenclatura do espaço do Forte Santo Antônio Além do Carmo. Este espaço cultural foi fundamental para o processo de valorização da cultura baiana, como é notado por Araújo:

Ao buscarmos localizar espacialmente grande parte destes sujeitos/grupos a partir dos anos 1980, na Bahia, tomaremos o Forte de Santo Antônio Além do Carmo como uma espécie de “parada obrigatória” de capoeiristas (não apenas angoleiros) do mundo todo. No final dos anos 1970, o Forte de Santo Antônio, antiga Casa de Detenção, localizado no histórico conjunto arquitetônico da Freguesia do Carmo, passou a abrigar o Centro de Cultura Popular (CCP), destinado à exposição e comércio de diversos tipos de artesanato. A partir dos anos 1980 o local tornou-se uma verdadeira referência da Capoeira Angola, tornando-se responsável pela visita de milhares de turistas brasileiros e estrangeiros. Neste, mestres como João Pequeno, João Grande, Moraes, Boca Rica, Cobra Mansa, Jogo de Dentro, Barba Branca, Eletricista, Valmir, Damasceno e outros, tiveram parte da sua formação (ARAÚJO, 2004, p. 42)

Para Araújo, é inaceitável a mudança do nome de Forte Santo Antônio Além do Carmo para Forte da Capoeira, porque ela enxerga como escolhas políticas os propósitos de tirar um nome que remete a uma tradição histórica, a um lugar de resistência, contra-hegemônico (ARAÚJO, 2015).

Na década de noventa houve 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 Mestre João Pequeno foi amplamente homenageado recebendo o título de cidadão da cidade de Salvador, pela câmara municipal de vereadores. Porém, a desapropriação temida por familiares e discípulos do mestre não ocorreu, e sim uma reforma que transformou o Forte Santo Antônio Além do Carmo em Forte da Capoeira, nomenclatura contestada por parte da comunidade capoeirista. A estrutura de banheiros e vestiários foi reformada, acomodando salas para palestras e seminários, e agregando diferentes academias de capoeira, entre elas, a Academia de Boca Rica, a Academia de Mestre Curió e o GCAP de Mestre Moraes. A reforma deu mais visibilidade ao cenário, inserido nos pontos turísticos da cidade de Salvador. Porém a capoeira está imersa em dimensões que vão além da imagem

folclorizada, disponível como atração turística. Vale lembrar o que disse Esteves sobre a cultura popular folclorizada, oferecida a turistas, dificultando 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 pelos praticantes atuais, incentivados a envolver-se em questões comunitárias e políticas. Neste cenário, a Academia de João Pequeno torna-se um ambiente propício para dinâmicas culturais, momento em que são ampliadas as visitas de alunos não apenas brasileiros, mas de várias partes do mundo, realizando um cronograma anual de aulas, palestras, workshops, seminários, mostra de filmes, estando inserida em um ambiente que pode ser chamado cosmopolita-comunitário.

Cosmopolita por ter como ponto de partida a cidade de Salvador, por fazer parte de um circuito internacional de turismo, na medida em que atletas e todo o mundo visitam e matriculam-se na academia do mestre, assim como o mestre visitou dezenas de países levando cursos e workshops de capoeira, formando um alunado estrangeiro expressivo. Comunitário, por conservar procedimentos e estruturas *êmicas* ancestrais.

A estrutura organizacional e hierárquica da Academia foi se estruturando da seguinte forma: ao lado de Mestre João Pequeno, três pessoas tornam-se responsáveis pela Academia: Isaac Damasceno, o contramestre Aranha; Everaldo dos Santos, o treinel Zoinho e o Contramestre Jurandir, filho de Mestre João Grande. A partir de 2010, por decisão dos envolvidos, uma nova configuração administrativa se formou, Cristiane Miranda Santos, a professora Nani de João Pequeno, torna-se presidente e também uma das responsáveis pela Academia, e o mestre torna-se presidente de honra, sendo o contramestre Aranha nomeado vice-presidente, e Everaldo Santos, o treinel Zoinho, torna-se secretário administrativo.

A construção desse sistema será evidenciada na próxima parte, na qual serão descritos os processos que geram e alimentam estas e outras estruturas hierárquicas presentes no contexto estudado, fruto de escolhas subjetivas, certamente pontos de partida para outros olhares.

3.2.1 Estruturas hierárquicas e organizacionais

Neste bloco, são traçados pontos que identificam estruturas hierárquicas e organizacionais na Academia de João Pequeno de Pastinha. Primeiramente é preciso entender o conceito de *linhagem em capoeira angola*. Uma das principais estruturas hierárquicas neste contexto é decorrente do entedimento deste conceito.

O termo linhagem é usado para designar qual é o mestre referencial de determinado grupo de capoeira angola ou capoeira regional. Entre as linhagens mais conhecidas na capoeira angola estão a de Mestre Pastinha e a de Mestre Bobó, o que significa que um destes mestres antigos, quando iniciou seus trabalhos, tornou-se referência para as próximas gerações de mestres formados por ele, que serão chamados de mestres da linhagem do mestre inicial.

A linhagem de Mestre Pastinha é formada por seus diferentes discípulos, que quando se formaram, começaram a dar aula em suas próprias academias, tornaram-se mestres da linhagem de Pastinha. Araújo contribui muito para a compreensão da hierarquia de mestres com uma árvore genealógica da capoeira que apresenta diferentes linhagens da capoeira angola (ARAÚJO, 2004, p. 9).

Quando João Pequeno, um dos representantes do legado de Pastinha, abre sua academia, ele também, por sua vez, formou mestres, contramestres, treineis e professores, que tornam-se aptos para ensinar a sua linhagem em outras localidades, sendo todos chamados de linhagem de Pastinha. Esta linhagem tem sido nomeada por pesquisadores da capoeira angola, como “escola pastiniana”. Portanto Mestre Pastinha seria o primeiro na escala hierárquica dos mestres de sua linhagem. Mestre João Grande, Mestre João Pequeno, Mestre Boca Rica, são praticantes desta linhagem.

É preciso ressaltar que a construção de uma escala como esta que segue foi feita especialmente para efeitos de compreensão do universo da Academia de João Pequeno destacada nesta tese, portanto os critérios para estabelecer os graus foram subjetivos, de acordo com necessidades da pesquisa. Certamente os graus podem ser reagrupados de acordo com demandas de outros olhares sobre o mesmo universo.

Assim, no segundo grau desta escala de mestres estão alunos formados Mestres por Pastinha, entre eles, Mestre João Pequeno, Mestre João Grande, Mestre Boca Rica,

entre outros. No terceiro grau estão alunos formados por esses alunos do segundo grau. Como aqui o foco da investigação é o trabalho de João Pequeno, neste terceiro grau serão incluídos os primeiros alunos formados em 1994 por João Pequeno, Mestre Pé de Chumbo, Mestre Barba Branca, Jacaré, Junior médico e Jogo de Dentro. No próximo grau, quarto, estariam os mestres formados por João Pequeno que usam o mesmo nome da Academia de Mestre João Pequeno, CECA, assim como o mesmo uniforme, sendo neste caso primeiramente Mestre Faísca, do Rio Vermelho, SSA BA, cujo trabalho será descrito com mais detalhes a seguir na hierarquia de academias; Mestre Deraldo Ferreira, da cidade de Santos, SP, e Mestre Eletricista, que mora na Itália. Outros mestres formados que usam outras nomenclaturas para suas academias e outros uniformes, não deixam de ter importância, mas não foram incluídos na escala. Um deles é Mestre Ciro Lima, formado que usou o nome e uniforme da Academia enquanto o mestre estava vivo, mas adotou uniforme e nomenclatura próprios depois que o mestre faleceu, tendo porém conservado o uso do sobrenome CECA em sua academia, chamada de CECA- Grupo de Estudos de Capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha.

Em seguida, depois dos mestres estão os contramestres que se tornaram responsáveis pela Academia, isto é, a segunda pessoa do mestre na academia, destacando o Contramestre Aranha, Isaac Damasceno, e Contramestre Jurandir, filho de Mestre João Grande. Neste grau de segunda pessoa do mestre, inclui o treinel Everaldo dos Santos, conhecido como Zoinho, responsável pelas aulas no período da noite. Durante entrevista aberta com o mesmo, ele diz que foi formado Mestre por João Pequeno, mas não gosta de usar o nome de mestre, porém todos os integrantes da academia o respeitam como a segunda pessoa do mestre. A próxima nesta escala é a professora Cristiane, neta do mestre. Sua participação na Academia se intensificou após idade avançada e morte do mestre. Por outro lado, desde criança atua com a capoeira angola com a nova geração do bairro onde residia com o mestre, na periferia de Salvador, no projeto 'Pequenos de João'. Depois da morte de João Pequeno ela se torna também a segunda pessoa do mestre, representando a capoeira do mestre em diferentes encontros de capoeira nacionais e internacionais, e assumindo o comando como presidente da academia e regendo as rodas aos sábados. Em entrevista aberta, ela diz que desde 2010 foi instituída presidente da Academia, sendo que o mestre ficou como presidente de honra, comprovado em ata. Em seguida, nos próximos graus desta escala,

estão os alunos formados na categoria de *professores mestrados*, seguidos dos apenas *professores*, depois aluno responsável, alunos regulares, alunos visitantes e por fim apenas visitantes. A seguir a tabela da estrutura hierárquica dos personagens envolvidos nesta investigação sobre padrões de ensino/aprendizagem de música:

Personagens	Grau	Justificativa
Mestre Pastinha	1o	Fundou o CECA
Mestre João Pequeno, Mestre João Grande, Mestre Boca Rica	2o	Alunos diretos de Pastinha
Mestre Jacaré, Mestre Barba Branca, Mestre Junior Médico, Mestre Jogo de Dentro e Mestre Pé de Chumbo	3o	Primeiros alunos formados mestres por João Pequeno
Mestre Faísca, Mestre Eletricista, Mestre Deraldo Ferreira, Mestre Pé de Chumbo	4o	Alunos formados mestres por JP que usam a mesma farda e a mesma nomenclatura CECA- Academia de João Pequeno de Pastinha.
Contramestre Jurandir, Contramestre Aranha e Treinel Zoinho	5o	Segunda pessoa do mestre na Academia João Pequeno
Professora Nani	6o	Presidente da Academia e gestora do Projeto Pequenos de João
Professores mestrados	7o	Grau mais elevado antes de mestre
Professores	8o	Aspirante a mestre
Treineis	9o	Treinador
Aluno responsável		Dá aulas e coordena filiações do trabalho de seu mestre
Alunos regulares	10o	Treina regularmente; paga mensalidade
Alunos visitantes	11o	Treina de vez em quando
Ex-alunos	12o	As vezes treina, as vezes só assiste
Visitantes	13o	treina às vezes, ou só assiste

Tabela4. Escala hierárquica de personagens na capoeira angola de JP

As próximas estruturas hierárquicas e organizacionais estão relacionadas a uma tentativa de criar uma escala de importância entre as academias que usam a nomenclatura CECA e o uniforme do arcoíris, sem deixar de considerar que esta é uma perspectiva de certa maneira subjetiva, assim como a hierarquia descrita anteriormente.

O CECA-Centro Esportivo de Capoeira Angola, fundado em 1941 por Pastinha, assume um papel de topo nesta escala hierárquica, a das academias, foi a primeira academia de capoeira angola desta linhagem. Até hoje, diferentes academias ligadas à linhagem de Pastinha usam a nomenclatura CECA, como referência ao centro inicial.

Em seguida depois do CECA, no segundo grau da escala de academias, para esta tese foi considerado um local que foi cronologicamente um dos primeiros núcleos em que se preocupava com legado de Pastinha, a denominada *AJPP-CECA-Academia de João Pequeno de Pastinha*, localizada no Centro Histórico no Forte Santo Antônio Além do Carmo, inaugurada em 1982, no Bairro Santo Antônio Além do Carmo. A AJPP tem a intenção de retomar fundamentos da linhagem de Pastinha, como observam Abreu e Castro, tornando-se uma das principais referências para as outras academias da mesma linhagem.

A estrutura organizacional e administrativa da Academia de Mestre João Pequeno do Forte Santo Antônio teve suas bases na escolha daqueles que foram nomeados para a coordenação, sendo eles, abaixo do “Grão Mestre”, João Pequeno, como coordenadores, o Contramestre Aranha, Isaac Damasceno, responsável pelas aulas no período da manhã, o treinel Everaldo Santos, Zoinho e o Contramestre Jurandir, filho de Mestre João Grande, parceiro de João Pequeno na Escola de Pastinha, responsáveis pelos treinos no período da noite. Até hoje essa estrutura é respeitada, isto é, os três respondem pelas iniciativas da Academia, apesar da nomeação de presidente, vice e secretaria citada anteriormente. No período da manhã, as aulas acontecem às segundas, quartas e sextas. Às terças, quintas e sábados, são os dias de roda, que começam a partir das 19h30.

O treinel Zoinho explica o funcionamento da academia com uma imagem interessante durante entrevista aberta, segundo ele é uma preocupação manter a academia com atividades diárias, “porque é como a casa de um pai, se algum aluno tiver um domingo livre, poderia ir e encontrar a casa aberta” (ZOINHO, 2015). Até 2015 a academia funcionava todos os dias da semana. As rodas aos domingos aconteciam a partir das 17h, mas foram canceladas desde 2015, por decisão dos envolvidos. Quem está na Academia e comanda o treino a partir das nove horas, segundas, quartas e sextas, até 12h, 13h, é o Contramestre Aranha. Ele também é responsável pelas oficinas de construção de berimbau, oferecidas em programação de eventos realizados pela academia. À noite, de 19h30 até cerca de 21h, quem está presente e comanda o treino é

o treinel Zoinho ou o contramestre Jurandir. Zoinho também assumiu outras funções na Academia, entre elas, o projeto ‘Cinema, Capoeira e Samba’, projeto cultural mensal que realiza exhibições de filmes sobre capoeira, seguido de samba de roda e distribuição de mugunzá, assim como uma programação durante o fim de semana com oficinas e roda de capoeira.

Em 2010, segundo a neta do mestre, professora Nani, a estrutura administrativa da academia foi reformulada, num momento em que o mestre estava com idade avançada e sem condições de administrar. Por uma decisão da família e dos integrantes da academia, como já mencionado, a Prof. Nani foi instituída presidente da Academia registrado em ata, o mestre ficou como presidente de honra, Aranha ficou como vice-presidente e Zoinho como secretário. A partir de 2015, professora Nani, passou a comandar as rodas aos sábados na academia e a revezar outros dias de roda.

Em seguida nesta escala hierárquica de academias AJPP-CECA foi considerado o núcleo de *Mestre Pé de Chumbo*, por ser um dos primeiros formados mestre em 1994, que assumiu o trabalho de Mestre João Pequeno, usando a mesma farda e a mesma nomenclatura. Gidalto Pereira Dias nasceu em 1964 em Floresta Azul, BA e começou a se interessar pela capoeira angola depois que conheceu Mestre Dois de Ouro e Cebolinha³⁰, mudou-se para o estado de SP para trabalhar, mas voltou para a Bahia em busca da capoeira angola, quando foi apresentado a Mestre Ezequiel que lhe indicou Mestre João Pequeno, quando passou a acompanhá-lo, paralelamente à práticas de capoeira regional cuja formatura foi em 1989. No ano seguinte, abandona a capoeira regional e passa a ficar com João Pequeno, sendo formado professor de capoeira em 1991 e em 1994 forma-se Mestre de Capoeira, junto a Barba Branca, Jacaré, Junior médico e Jogo de Dentro. Deu aulas de capoeira na Suécia e em outros países europeus. Atualmente coordena trabalho sócio-cultural na cidade de Eunápolis-BA, assim como assessora seus outros núcleos no Brasil em diferentes estados brasileiros, e em outros países, sendo eles:

AJPP-CECA-São Carlos-SP-Professor Daniel

AJPP-CECA-Campinas-Prof. Boy

AJPP-CECA-Sorocaba-Prof. Mestrando Jurubeba

AJPP-CECA-São Paulo-Prof. Dedê

³⁰ Disponível em www.mestrepedechumbo.com

AJPP-CECA-Bauru-Prof Rosa
AJPP-CECA-Uberaba-treinel-Perna Longa
AJPP-CECA-Brasília-Aluno responsável Alan
AJPP-CECA-Cidade do México-México-Treinel Omar
AJPP-CECA Asheville USA-Treinel Stefani
AJPP-CECA-Louisiana-USA-Treinel Jesse
AJPP-CECA-Malmö-Suécia-treinel Magnus
AJPP-CECA-Aveiro-Portugal Treinel Russo
AJPP-CECA-Munich- Alemanha Mestre Pé de Chumbo

Em seguida, outro núcleo que utiliza o mesmo uniforme e a mesma nomenclatura, a “Academia de João Pequeno de Pastinha- AJPP- CECA- Rio Vermelho-Direção Mestre Faísca”, localizada no bairro do Rio Vermelho. Formado pelo Mestre João Pequeno, Mestre Faísca coordena os trabalhos em sua academia na Rua Raimundo Viana, 61, Cep: 41.950-790, telefax.: 55 (71) 3345-2311/ 55 (71) 8813-9060, e-mail: mestrefaisca@hotmail.com. Mestre Faísca registrou a patente de AJPP-CECA, e de acordo com o depoimento de Araújo (2015), tornou-se um problema grande quando ele registra esta patente, porque os outros alunos formados não o reconhecem como o principal representante do legado de João Pequeno.³¹ A Academia de Mestre Faísca, chamada de Academia de João Pequeno de Pastinha, portanto usa a nomenclatura AJPP-CECA, e também é utilizado o mesmo uniforme que é usado na Academia de João Pequeno do Forte, cuja camiseta tem uma estampa com o arco-íris e o nome Centro Esportivo de Capoeira Angola. Faísca também coordena outros trabalhos pelo Brasil e no exterior, listados abaixo, todos com a nomenclatura de AJPP-CECA conforme consta em sua página na internet, disponível em <http://ceca-riovermelho.org.br>mestre>, são:

AJPP-CECA-RV- Rio Pardo - São José do Rio Pardo-SP
 Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
 Sob a direção de: Professor Xexéu /Blog: <http://cecariopardo.blogspot.com>

AJPP-CECA-RV Floripa - Florianópolis/ SC
 Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca

³¹ Araújo chama a atenção que este núcleo do Mestre Faísca é um universo maior que o núcleo do Forte Santo Antônio, no sentido de mais integrantes, uma comunidade internacional envolvida.

Sob a direção de: Vitor Lima/e-mail: vitorlima82@hotmail.com

AJPP-CECA-RV-São Paulo-SP

Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
Sob a direção de: Eduardo Galindo /e-mail: mestrefaísca@hotmail.com

AJPP-CECA-RV Montevideo/Uruguai

Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
Sob a direção de: Eduardo Cabrera /e-mail: eduardenandra@hotmail.com

AJPP-CECA-RV Coimbra/Portugal

Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
Sob a direção de: Treinel Bruno Angola /e-mail: brunoaandrade@hotmail.com

AJPP-CECA-RV Paris-França

Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
Sob a direção de: Beatriz Franco Mielgo/e-mail: cedanze.paris@hotmail.com

AJPP-CECA-RV-Bruelas-Belgica

Mestre Geral: Mestre João Pequeno de Pastinha/Mestre Coordenador: Mestre Faísca
Sob direção de: David Sumares,David Bauman/e-mail: cedanze.bruxelles@hotmail.com

O próximo núcleo que usa a nomenclatura Academia de João Pequeno de Pastinha, CECA, assim como também o uniforme com o arco íris é o de Mestre Deraldo Ferreira, natural de Santos, SP. De acordo com sua página na rede social facebook, o mestre nasceu em 1961, foi graduado mestre por João Pequeno em 2005, durante Encontro Internacional do CECA organizado por Mestre Pé de Chumbo. Atualmente mora em Boston, onde coordena o *Brasilian Cultural Center de New England*, no qual está localizada sua escola de capoeira, que leva o nome do trabalho de João Pequeno. O Centro Cultural Brasileiro de Nova Inglaterra é um dos três Pontos de Cultura brasileiros nos EUA, designados pelo então ministro da cultura Gilberto Gil, Lecionou capoeira, fundando escolas em diferentes localidades do exterior, USA e Canadá, com núcleos em sua cidade natal e São Paulo. Algumas instituições de ensino em que atuou: Hampshire College, Amherst College, Smith College, Wellesley College, Wheaton College, Dance Complex, e em Sardegnna, na Itália ³².

O próximo mestre que também usa a nomenclatura e uniforme de João Pequeno é Mestre Eletricista. De acordo com sua página oficial na internet³³, Edilson Manoel de

³² Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Mestre-Deraldo-Ferreira/950924074956145>

³³ Disponível em: www.capoeiraangola.it

Jesus nasceu em Salvador, em 1957. Formado mestre por João Pequeno, em 1999, mudou-se para a Europa em 2002, quando passou a lecionar capoeira em países como Alemanha, França, República Theca, Itália, Bégica, Catania. Em 2004 muda-se para a Itália, onde abre sua academia de capoeira, realizando workshops e festivais de cultura popular.

A próxima tabela é mais uma tentativa de organizar parte das estruturas hierárquicas identificadas, sendo os nomes usados de personagens verdadeiros, tendo o cuidado de chamá-los pelo seu ‘nome de capoeira’, isto é, seu apelido na capoeira.

categoria	personagens	descrição
Topo da linhagem	Mestre Pastinha	Funda CECA-Início séc.XX
Grão Mestre	Mestre João Pequeno	Funda AJPP-CECA-Fim do séc.XX
Mestres formados em 1994	Barba Branca, Junior Médico, Jogo de Dentro, Pé de Chumbo	Primeiros formados por JP
Mestres formados	Pé de Chumbo Faísca, Deraldo, Eletricista	mesmo uniforme mesmo nome da academia
Mestres formados	Ras Ciro Lima	usou mesmo uniforme hoje usa nome do mestre em seu trabalho próprio
Contra mestre	Aranha, Jurandir	Segunda pessoa do mestre
treinel	Zoinho	Treinador e segunda pessoa do mestre
Professor Mestrando	Jurubeba	Aspirante a mestre
Professor	Marcelo	Leciona em seu grupo a linhagem
Aluno responsável	Daniel	Coordena grupo do mestre distante
Aluno regular	Arilma	Matriculada via ficha de inscrição
Aluno visitante	Priscila	De vez em quando
visitante	-	Turista ou simpatizante

Tab 5 Escala Hierárquica 2

3.2.2 O projeto Pequenos de João

O Projeto ‘Pequenos de João’ também é considerado um dos núcleos da Academia de Mestre João Pequeno. Está localizado no subúrbio de Salvador, no bairro de Fazenda Coutos III, local em que o mestre estabeleceu sua residência. Cristiane Miranda Santos, a idealizadora, é neta do Mestre. A criação do projeto ‘Pequenos de João’ começou durante a infância de Cristiane. D. Eneuzita, a D. Mãezinha, esposa do mestre, consultada em pesquisa de campo, diz que a mãe de Nani morreu quando ela era um bebê e desde então cria a neta com o esposo. “Desde criança, Nani reunia os meninos da rua para dar aula de capoeira dentro de casa”, conta D. Mãezinha. Depois que a laje da casa ficou pronta, Nani fundou o Projeto ‘Pequenos de João’, em 2007. Cerca de 40 crianças do bairro já frequentaram o projeto.

Com um ano, o Mestre João Pequeno começou a me ensinar a ensinar outras pessoas a arte da capoeira angola, o espaço era a nossa própria casa, atendendo a nossa comunidade. Iniciei o ensino com a sua orientação, comecei a viajar e ministrar cursos ao seu lado, procurando sempre corresponder ao exigente e amável mestre, vivendo momentos riquíssimos, não somente para a roda da capoeira como também para a roda da vida (SANTOS, 2012, p. 16)

Desde a criação do projeto, a periodicidade das aulas é variável. No início do projeto os encontros ocorriam no final de semana, a depender da disponibilidade da professora, que estava também cursando graduação em Educação Física. Quando concluiu o curso, foi possível que as aulas fossem marcadas para segunda, quarta e sexta às 19h, ainda conforme a disponibilidade de Cristiane. De acordo com depoimento retirado do Portal Capoeira diz a neta do mestre:

Quando começamos o projeto, ele (João Pequeno) já estava com 89 anos e, mesmo assim, fazia os movimentos. Esses momentos são inesquecíveis, pois mesmo com a idade que tinha, ele conseguiu transmitir muitos valores e plantou sementes na nova geração (...) A grande contribuição dele foi ensinar esse respeito pelo outro, mesmo com todo conhecimento e vivência que tinha da capoeira, sendo um discípulo direto de mestre Pastinha, um ícone da capoeira angola, meu avô sempre aprendia com os outros, tinha um respeito pelas pessoas (SANTOS, 2011)

A idealizadora do Projeto ‘Pequenos de João’, atualmente trabalha como professora de educação física no IPEA, Instituto Plural de Educação Aplicada, em Salvador. Concluiu a graduação em Educação Física pela Faculdade Social Baiana, SSA, com a monografia, *João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá:*

formação em educação física a partir da roda de capoeira angola, que discute a metodologia do mestre e faz uma vinculação da importância da cultura popular com a cultura acadêmica.

Sobre a parte musical das aulas no projeto, professora Nani diz que trabalha de acordo com as necessidades deles de ritmo, geralmente no final da aula geral, ela faz uma aula de ritmo e de canto, onde eles aprendem a tocar, aula esta que conserva os mesmos procedimentos das aulas na Academia, ou seja, a metodologia de ensino é igual à metodologia de João Pequeno. Ela diz que coloca os alunos sentados no banco, “e quando eles tem a firmeza do ritmo, eu puxo um canto básico, que todos podem acompanhar e até complementar”. Ela diz que não faz uma progressão dos instrumentos, por exemplo, começando do mais fácil, como agogô e reco-reco, e depois passa para os outros, mas que dá autonomia para que eles escolham qual instrumento querem tocar. De acordo com a professora:

(...) deixo eles à vontade, eles vão vendo os outros tocando e ficando com vontade de experimentar, isso possibilita que eles se reconheçam uns aos outros, não que eu limite eles. Eu começo com uma rodada, aí quando eles pegam, já troca, um que estava no atabaque vai para o gunga, o que estava no pandeiro, vai para o viola (SANTOS, 2016)

Ela diz que há alunos que se destacam no canto, que gravaram até um CD com o grupo Pierre Verger e o grupo Izinga, episódio detalhado mais adiante neste capítulo. Para ela, a gravação do CD estimulou que eles conhecessem mais os cantos e os instrumentos, e até quem não tinha muita inclinação para a música começou a se interessar. Por outro lado, ela diz que há alunos que têm dificuldade com a musicalidade, o que a obriga a dedicar mais atenção, utilizando músicas mais simples, para que eles possam ir se exercitando (SANTOS, 2016). Ela confessa que tinha muita dificuldade com música, e que começou a cantar faz pouco tempo e diz que “quando mandavam eu cantar, aí é que eu não cantava mesmo, se mandassem eu tocar, então, não tocava nada, eu tinha muita dificuldade”. A professora diz que não foi iniciada pelo mestre na musicalidade, porque quando ela começou a praticar, não havia uma sistematização da parte musical na Academia:

Meu avô nem sempre fazia aula de instrumento, de musicalidade, ele dizia que ele não era especialista de música, como Mestre Valdemar, como aqueles que se dedicaram. Ele tocava para jogar, porque todo capoeirista precisa aprender a tocar, mas ele não era um especialista. A gente aprendia mais nas rodas e assim (aponta para os alunos dela e da academia que estão neste momento explorando os instrumentos). E a gente trocava, entre a gente, um

passava para o outro. Íamos ali no Mestre Boca Rica, olhávamos para aprender. O Aranha também foi uma pessoa que ensinou muito, o Jurandir também. Chegou um momento em que a gente começou a implementar isso nas aulas, aí toda aula tinha a parte musical, uma aula de toque, principalmente de berimbau, todos pegam berimbau, só não pega berimbau se não tiver para todos, aí a gente reveza, todo mundo pega o berimbau que é o mais difícil. Em muitas rodas de canto e instrumento e ritmo a gente trabalha mesmo o berimbau, que é o mais difícil (SANTOS, 2016)

Para ela, é natural que alunos tenham dificuldade, principalmente se for uma criança pequena, como é o caso dos alunos do projeto. Para resolver a questão, ela diz que são realizadas oficinas de construção de instrumentos, para que eles conheçam e manuseiem aquele material, como as oficinas que são realizadas na academia. Segundo ela, é uma forma de eles se apropriarem, deles valorizarem, deles quererem treinar em casa. Ela costuma deixar que os alunos levem o instrumento para casa, por exemplo, se tem uma aula na sexta, eles podiam levar, passar o fim de semana treinando, e depois devolver na segunda (SANTOS, 2016).

No momento da conclusão desta tese, em abril de 2016, as atividades do projeto estavam em processo de mudanças, de acordo com a professora, há cerca de dois meses não ocorrem atividades no bairro, devido a uma série de motivos, entre eles a reforma do espaço físico, a reformulação da parte administrativa da academia, na qual a professora está cada vez mais presente:

Eu tive que dar um tempo, porque aqueles que eram os multiplicadores estão naquela fase de namorar. Aí eu estava com uns alunos mais novos, mas como a gente está reformulando os trabalhos daqui, eu estava preferindo trazê-los para cá (Academia). Quando eram com as crianças mais velhas, os pais estavam trazendo e muitas vezes revezando para trazê-los para aqui, depois algumas vezes elas vinham comigo duas vezes por semana. Muitas crianças começarem sem os pais saberem, depois fui chamando os pais, fazendo festas e convidando os pais, aí como eles não pagavam nada, eu precisava que os alunos viessem aqui, não ficassem só presos lá. E eu levava pessoas para fazer rodas lá. Aí os pais se revezavam para estar comigo com 35 crianças, então dois ou três pais, na roda de sábado vinha, no evento que vai ter no fim do mês, vinham. Mas hoje, as crianças que estão, os pais não querem esta responsabilidade, eles acham que eu tenho que trazer. Lá no bairro eu não estou fazendo no momento, faz uns dois meses, porque o espaço está em reforma, mas eu já disse a eles que vou voltar uma vez por semana. O ano passado a gente fez uma atividade no Dia das Mães, eles fizeram artesanatos, umas flores de jujuba, e uns porta-panelas. Eu estava fazendo três vezes por semana, eu chegava do trabalho e eles já estavam me esperando, só que eles são alunos novos, os grandes pararam, aí eu tenho que começar tudo de novo, o processo de ensino. Mas eu estou tentando resgatar alguns dos antigos,

ontem mesmo eu posteí umas fotos e marqueí o nome deles, para poder instigar (SANTOS, 2016).

Desde a fundação do projeto, a responsável também eventualmente organiza atividades que realize intercâmbios do projeto social com a Academia, por exemplo, quando ela levou os alunos de Fazenda Coutos para assistir algumas aulas e rodas na Academia do Mestre João Pequeno no Forte da Capoeira, e também quando alguns alunos da Academia participam eventualmente de algumas rodas no bairro Fazenda Coutos. Cristiane diz que muitas vezes 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, ocasionalmente apresentam trechos teatrais e uma roda mirim de capoeira.

Um dos eventos no bairro para favorecer este intercâmbio foi o *João Pequeno em Outras Rodas*, em 2010, que consistiu em um dia de programação com os alunos do projeto, entre as atividades, exibição de filmes, contação de história com bonecos, troca de frutas e roda de capoeira com a presença de Mestre João Pequeno.

Os alunos do projeto tiveram oportunidades de realizar intercâmbios com a cadeia produtiva³⁴ em dois momentos. O primeiro deles foi uma seleção para o personagem Besouro quando criança de Besouro - o Filme. O segundo foi na participação dos alunos na gravação do CD que acompanha o livro infantil Mestre Gato e Comadre Onça, da escritora e ilustradora Carolina Cunha, lançado em 2011, com a temática da capoeira através de uma narrativa próxima a fábula. A literatura é acompanhada de um CD com cantigas de capoeira. São destacadas experiências

³⁴ O conceito de circuito cultural é abordado no livro *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*, mais especificamente no capítulo *Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais*, no qual os autores discutem o conceito de *cena musical*, que abarca duas grandes redes do mercado musical, *circuito cultural* e *cadeia produtiva*. Circuito cultural, de acordo com a obra, podem ser espaços urbanos fixos (casas de shows, lojas de música, teatros, boates, escolas ou espaços dinâmicos (festivais e/ou eventos de música itinerantes, sem locais de realização definidos ou variáveis). Cadeia produtiva é aquela na qual personagens e atores sociais estão envolvidos nas práticas do processo de criação, circulação e consumo da música através de suas características midiáticas (JANNOTI, PIRES, 2011). O projeto referido proporciona trocas entre diferentes circuitos culturais e também com a cadeia produtiva. Primeiramente são considerados os circuitos culturais fixos envolvidos, sendo eles os ambientes sócio-culturais de ensino não formais 1) Academia de Capoeira Angola de João Pequeno de Pastinha, localizada no Forte da Capoeira no Centro Histórico de Salvador e 2) Projeto Pequenos de João, localizado no bairro Fazenda Coutos III, no subúrbio de Salvador. Além das trocas entre os circuitos culturais fixos Projeto Pequenos de João e Academia de João Pequeno, os alunos de Fazenda Coutos têm a oportunidade de realizar outros intercâmbios culturais com circuitos culturais dinâmicos e com a cadeia produtiva, no cinema e na literatura.

musicais relacionadas ao livro, primeiramente a participação de crianças do Projeto 'Pequenos de João', do subúrbio de Salvador, Bahia, nas gravações do CD que acompanha o livro.

As fronteiras entre local e global estão cada vez mais interligadas, como observam Bauman e Appadurai (1999) em suas análises sobre a globalização. A interface entre capoeira angola, literatura e educação musical, proporcionada pelo livro *Mestre Gato e Comadre Onça*, de Carolina Cunha, ilustra este panorama.

A autora Carolina Cunha nasceu em 1974 em Salvador e mora em São Paulo, onde trabalha como ilustradora e designer. Em seus livros reconta histórias das tradições orais africanas e afro-brasileiras. É autora de *Aguemon*, *Caminhos de Exu*, *Yemanjá*, *Eleguá* e *ABC afro-brasileiro*. O livro *Mestre Gato e Comadre Onça* apresenta para as crianças a arte da capoeira através da combinação de narrativa, ilustrações e cantigas. O CD que o acompanha teve a participação de crianças dos grupos de capoeira Nzinga, Espaço Cultural Pierre Verger e Projeto Pequenos de João, grupos de Salvador, BA, e as participações de Mestre João Pequeno (1917-2011) e Mestre Boca Rica, ambos discípulos de Mestre Pastinha, propagador da capoeira angola. Para completar, o livro apresenta um vocabulário com os termos de capoeira e explicações sobre seus golpes e movimentos.

A história enfatiza a superioridade da sabedoria sobre a força. O enredo conta que o mestre gato, professor de capoeiragem da floresta ensinava os bichos a jogar, até que um dia uma onça também quer aprender. Mas o mestre percebe que ela não está ali só para se divertir, mas sim saciar sua fome à custa dos outros. Para espanto de todos, mestre gato aceita ensinar os movimentos para a onça, mas no dia da formatura a fera desafia o professor.

O livro foi editado por Edições SM, dentro da Coleção Cantos do Mundo. Em parceria com o Ministério da Educação, Organização dos Estados Ibero-americanos e outras instituições educacionais, a editora promove iniciativas como o Prêmio Nacional de Educação em Direitos Humanos, Prêmio Professores do Brasil, Prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil e o Prêmio Barco a Vapor. Depois do lançamento em São Paulo em outubro de 2011, o livro foi lançado em Salvador no dia 19 de novembro de 2011, no Espaço Cultural Pierre Verger. As crianças que participaram das gravações do CD se apresentaram interpretando as músicas que compõem o CD do livro, com a formação de uma grande roda de capoeira.

O Projeto ‘Pequenos de João’, foi um dos grupos envolvidos na gravação do CD que acompanha o livro em destaque, junto aos grupos Nzinga Capoeira e alunos da Fundação Pierre Verger. Não foi a primeira vez que os alunos do Projeto Pequenos de João tiveram a oportunidade de realizar intercâmbios culturais com outras linguagens. Em 2009, os alunos meninos passaram por uma seleção no universo cinematográfico para definir quem interpretaria o personagem Besouro quando criança, de “Besouro- o filme”. Foi uma experiência marcante para os alunos do projeto, que passaram por testes de interpretação e de voz. A repercussão foi grande no bairro, segundo a professora, e até hoje o menino que interpretou Besouro quando criança, assim como sua família e amigos, carregam as impressões de ter passado pelo cinema.

Este intercâmbio com o cinema veio somar-se à experiência dos alunos de Fazenda Coutos na participação da gravação do CD que acompanha o livro referido. A gravação das canções foi no estúdio WR, renomado estúdio de Salvador, em julho de 2010, e mixadas e masterizadas por Beto Mendonça no Estúdio 185 em São Paulo, SP.

A participação das crianças foi em sua maioria como coral, respondendo as cantigas, da mesma forma que acontece numa roda de capoeira. Assim como em outras manifestações da cultura popular, as canções na capoeira têm duas partes. A primeira parte é um solo de responsabilidade do chamado “puxador” e a segunda é um coro que responde, repetindo alguma frase do puxador ou completando o enredo da canção, dependendo de cada música, como se observa nos exemplos a seguir:

Exemplo 1:

Puxador: Sai sai Catarina, saia do mato venha ver Idalina

Coro: Sai sai catarina

Exemplo 2:

Puxador: Olha lá o nego

Coro: olha o nego, sinhá...

Nas faixas 2, 7 e 15 do CD, os ‘pequenos de João’, Larissa (faixas 2 e 7) e Janaíana (faixa 15), assumem o papel de voz principal, ou ‘puxadoras’. A experiência de entrar no estúdio, usar seus equipamentos, como headfones e microfones, e emprestar suas vozes para o CD que acompanha o livro, certamente foi enriquecedora

para os alunos do Projeto Pequenos de João. Um vídeo está disponível no sitio youtube como registro de momentos desta gravação³⁵

Com 64 páginas, o livro é indicado para o “leitor em processo”, isto é, a partir de 8/9 anos. Este leitor mirim encontra no livro uma experiência que vai além da leitura, uma vez que dispõe de um material em CD, com cantigas que ilustram passagens da estória e também da história da capoeira. Por isso, o material pode ser utilizado como uma opção para atividades em aulas de educação musical em contextos de educação escolar e não institucional (ONGs, associações, projetos). Entre as atividades, pode ser realizada a apreciação musical, uma das etapas do processo de musicalização, na qual os alunos são convidados a identificar os instrumentos musicais envolvidos e na sequência, as vozes. A presença de vozes infantis nas 17 faixas do CD, como coral das crianças e em algumas faixas e em que os alunos fazem a voz principal, constituem-se elementos de identificação para classes de musicalização infantil.

Em seguida o professor pode propor junto aos alunos memorização e reproduções das cantigas com acompanhamento dos instrumentos que fazem parte da bateria de capoeira: berimbau, caxixi, pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque.

A combinação entre capoeira angola, literatura e educação musical, proporcionada pelo livro de Carolina Cunha, e analisada neste capítulo, é um exemplo de atividade artístico cultural em que as fronteiras entre popular e massivo, local e global, estão cada vez mais tênues. Integrar experiências de tradição oral popular em atividades de educação musical pode contribuir para a valorização das culturas musicais nacionais e ainda cooperar com a produção de memória social, através da repetição de práticas ancestrais. Quando Swanwick observa que a pluralidade contemporânea das “músicas” requer uma redefinição das relações entre o fazer musical da comunidade e a educação musical formal na sala de aula (SWANWICK, 2003), sugere que as experiências extra-escolares devem ser incorporadas a contextos de educação formal. Desta forma, elementos musicais da capoeira, presente de norte a sul do país podem enriquecer os repertórios de ensino/aprendizagem de música.

³⁵ Disponível em [youtube.com/watch?v=dN2SOgPHpWo](https://www.youtube.com/watch?v=dN2SOgPHpWo)



FOTO 1. Pequenos de João



FOTO 2 e 3 Professora Nani e alunos/ Nani e Mestre João Pequeno

CAPÍTULO 4 MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO NA CAPOEIRA DE MESTRE JOÃO PEQUENO

Os processos de ensinar e aprender música em culturas de tradição oral são apoiados em fundamentos nos quais a vivência e convivência trazem um pertencimento necessário para que o aprendizado se realize. Esta forma de aprendizagem que não privilegia a escrita é o que ocorre na capoeira, e torna possível que pessoas que não tiveram nenhuma formação ou treinamento musical em ambientes de educação musical formal, sejam capazes de executar tarefas musicais complexas como tocar berimbau, reproduzir padrões sonoros, rítmicos, melódicos, improvisar, cantar versos originais ou tradicionais e acompanhar cantigas com coro responsorial e instrumentos, além dos berimbaus, pandeiros, atabaques, agogôs e reco-recos e ainda a habilidade de tocar e cantar ao mesmo tempo. 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 de uma tradição ocorre na capoeira e em outras comunidades artísticas e religiosas afrodescendentes, um parentesco que ultrapassa laços sanguíneos.

A primeira grande obra sobre a Capoeira Angola, escrita pelo etnólogo Waldeloir Rego foi lançada no ano de 1968, em Salvador. Reproduzo a reflexão de Araújo sobre a obra:

(...) verificávamos através da declaração do jornalista Odorico Tavares, tratar-se de uma obra que já nascia consagrada, sendo o livro um “clássico, uma leitura indispensável para quem queira acrescentar algo de importante na sua cultura sobre assuntos baianos e sobre assuntos brasileiros”. Em sua apresentação, Tavares destacava a singularidade baiana em meio à cultura nacional pela revelação das “surpresas que a nossa (grifo nosso) Bahia constantemente nos revela”, e chamando-nos a atenção sobre a ruptura que a obra fazia com a “literatura” sobre um assunto folclórico, apresentando-nos um trabalho cujo fôlego “esgota no todo e para sempre o assunto”. Para ele, isto podia ser observado através dos vários levantamentos propostos: o uso do termo capoeira, o jogo, indumentárias, toques, cantigas, capoeiras (capoeiristas) famosos, academias, e ainda sua “ascensão social e cultural”, desde a vinda dos escravos. Prosseguindo, Tavares fizera questão de acentuar que tal resultado deveu-se aos laços cada vez mais intensos entre o trabalho apresentado e a vivência do pesquisador, considerado um dos principais estudiosos da religião do candomblé, alojado num alto posto que foi outorgado pela lendária Mãe Senhora, no quadro sacerdotal do Ilê Axé Opô Afonjá, um dos mais renomados terreiros do candomblé baiano.

Acompanhava-o também nesta linha de declarações o não menos prestigioso escritor Jorge Amado, anunciando que aquele viria a se constituir num daqueles “livros definitivos que há muito tempo esperamos sobre o problema”, até porque, como bem enfatizou, tratava-se de um autor que era a “negação do livresco e da cultura de gabinete”. Também enfatizou a vivência do autor na obra, e o seu conhecimento como o mais profundo entrosamento com a vida popular baiana, sendo esta a “sua vida, seu rico cotidiano, sua carne, seu sangue”. Sobre a obra, Jorge Amado concluíra ser este “um livro sobre Capoeira Angola que, como o leitor logo verá, esgota o assunto de uma vez por todas e sob todos os ângulos” (ARAÚJO, 2004, p. 10)

No decorrer do processo histórico, cresceram consideravelmente os registros sobre o tema capoeira - livros, pesquisas acadêmicas, teses, dissertações, literatura infantil, histórias em quadrinhos, entre outros - porém até hoje os elementos cognitivos de ensino/aprendizagem da capoeira continuam predominantemente orais. Por outro lado, é preciso considerar a crescente produção de registros escritos em artigos, dissertações, teses, assim como os elementos pós-modernos, como as interações *online* em portais, sites, blogs e plataformas de redes sociais. De acordo com Araújo:

(...) a existência de procedimentos que mantêm presentes estes conteúdos históricos na mesma dinâmica da transmissão dos conhecimentos ditos específicos (movimentos, toques, cantos, etc) e, embora alimentadas também por relacionamentos cada vez mais próximos das instituições formais de ensino (escolas, universidades), e pelo acesso a sofisticadas linhas de comunicação global (principalmente com a Internet), investem na manutenção das bases da oralidade como indicativo de uma educação tradicional, e de individualização, orientada pela presença de uma matriz ancestral, sendo-lhe um referencial sagrado e espaço consagrado à Educação (ARAÚJO, 2004, p. 20).

Uma característica da transmissão de conteúdos de tradição na capoeira é a particularidade de cada mestre. De acordo com Vassallo, dentro de cada grupo de capoeira, no cotidiano das aulas e rodas, o mestre veicula as suas próprias definições do jogo, das técnicas corporais, dos valores e das representações do passado, ou seja, de tradição:

No caso dos grupos que compõem a Escola Pastiniana, isso implica em transmitir o que consideram ser a tradição. Para esses capoeiristas, jogar e dar aula de capoeira consiste em transmitir um legado do passado às novas gerações, sem alterações significativas. Tudo (ou quase) nas aulas é entendido como uma repetição do passado: as movimentações e técnicas corporais, o uso e o manuseio dos instrumentos musicais, os cantos, as regras de entrada e de saída do jogo, de início e de término das rodas. Nada (ou muito pouco) deve ser modificado, sob pena de “descaracterização”. Tudo o que fazem acreditam ser parte da tradição, por eles também chamada de “fundamentos”, e é isso que caracteriza a sua “filosofia”. Portanto, acreditam numa continuidade temporal, ao menos em seus aspectos considerados fundamentais (VASSALLO, 2009, p. 11)

Para Araújo, o processo de formação do capoeirista “tem início na escolha do mestre e do grupo em que encontra afinidade e busca pertencer” (ARAÚJO, 2004, p.48). Para a autora “pertencer àquele grupo/comunidade significa se entregar às suas normas e fundamentos, e esta vivência desemboca na formação de uma identidade com a qual a pessoa passa a se apresentar e a ser reconhecida em meio a capoeiragem (*ibidem*). Por outro lado, a proliferação da economia do terceiro setor nas últimas décadas, fez com que as ONGs se tornassem palcos para atividades com capoeira, como explica Araújo:

Faz-se exceção aos que iniciam suas trajetórias a partir do contato com a capoeira em projetos e programas sociais, geralmente em bairros populares e periféricos das cidades em que estes grupos de capoeira estão localizados, em que a escolha normalmente é substituída pela oportunidade sobre o que “aparece” nas imediações da moradia e da escola que frequentam (*ibidem*)

Seja através da escolha de um mestre ou através de oportunidades em projetos sociais ou ONGs, pode-se afirmar que qualquer pessoa que ingressa no mundo da capoeiragem da tradição da capoeira angola pastiniana, com certeza vai ter acesso automaticamente ao mundo musical da capoeira, sendo um dos fundamentos da capoeira participar do coro e também tocar os instrumentos que fazem parte da bateria. Mesmo alunos que não demonstram tanta habilidade são incentivados a tocar e cantar.

4.1 Cultura musical e educação em Mestre João Pequeno de Pastinha

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 e tradição oral. As pessoas chamadas de griôs ou “guardiãs” da memória de determinada tradição de transmissão oral são denominados de “mestres”. Os mestres também 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, de maneira “aural”, isto é, através da compreensão de aspectos holísticos, espirituais, psíquicos, cognitivos, familiares.

Para compreender a cultura musical da capoeira referida é preciso partir do pressuposto de que a capoeira é uma manifestação afro-brasileira, assim a formação desta tradição está ligada à vinda dos africanos para o Brasil, sendo obrigados a reinventar maneiras de manter vivos seus repertórios.

De acordo com Sloboda, a música na África não é homogênea, podendo ser dividida em dois grandes subcontinentes musicais, estabelecendo como uma fronteira meridional o deserto do Saara (SLOBODA, 2008, p. 319). De acordo com o autor, o norte do continente faz parte de uma tradição Pan-islâmica, isto é, a influência muçulmana foi particularmente forte, deixando como legado a voz soberana, e o pouco uso de música instrumental, sendo os instrumentos musicais, usados geralmente para acompanhar a linha vocal, monofônica e solista, tendo uma característica nasal, melodias baseadas em escalas pentatônicas e heptatônicas, ornamentadas com vibratos microtonais, sendo os contextos sociais a qual a música está ligada, cerimônias, festivais religiosos e narrações de poemas épicos (idem). No sul do continente, de acordo com o autor, a música é raramente solista, envolvendo grupos de pessoas, sendo uma forma fundamental o canto responsorial, no qual um solista canta alguma frase curta à qual segue uma resposta, cantada por um coro, geralmente a música é polifônica, com grande importância rítmica, os instrumentos mais comuns são tambores, que repetem padrões rítmicos curtos (SLOBODA, 2008, p.320).

O conteúdo tonal parece ser mais familiar aos ouvidos ocidentais do que no caso da música Pan-islâmica. O canto é a plena garganta e menos propenso a variações microtonais. A harmonia é simples e os acordes típicos são construídos com bases em intervalos de terças maiores e menores e quartas e quintas justas. Os contextos sociais da música são muitos e variados.

Praticamente qualquer reunião social, seja ela motivada pelo trabalho, pela intenção de comemorar ou pela religião é motivo para fazer música em grupo. Quase todas as músicas são baseadas em textos com estruturas de poemas e canções constituindo o núcleo das formas musicais. Até mesmo a música puramente instrumental deriva normalmente de um modelo vocal. (SLOBODA, 2008, p.320)

Partindo desta descrição de Sloboda sobre a música na África, é possível identificar na música da capoeira algumas características paralelas à música africana, sendo a mais evidente a presença da música em grupo e do canto responsorial, quando um solista canta uma frase à qual segue uma resposta, cantada por um coro. Este tipo de coro responsorial é um dos aspectos marcantes da cultura musical da capoeira. Outro ponto de intersecção com cultura africana é a grande importância do ritmo, geralmente repetições de padrões rítmicos curtos. Outro aspecto que aproxima a descrição de Sloboda à música da capoeira é a ligação da música com atividades cotidianas, comemorações, atividades religiosas, sendo estes sempre um motivo para a música.

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, inter-relações múltiplas. Estas inter-relações 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)

No período do surgimento da capoeira até as primeiras décadas do século XX, quando a capoeira era praticada nas ruas, o aprendizado ocorria diretamente na roda de capoeira. Candusso observa que esse aprendizado na roda dava-se por observação e experiência, o que também foi destacado por Abreu, citado por Abib (2005), que definiu este procedimento “de oitiva”, ou seja, sem um aparente método ou pedagogia, mas ao mesmo tempo “um exemplo de como se dava a transmissão através da oralidade” (ABREU *apud* ABIB, 2004). Araújo, também comenta este processo:

Em seu livro *O Barracão do Mestre Waldemar*, o pesquisador baiano Frede Abreu (2003), nos mostra que nos idos dos anos 1940-1950 o ensinamento da capoeira não se dava na forma de grupos com treinos coletivos e baseados na repetição de movimentos. A roda era tida como “momento preferencial para os treinos”. (ARAÚJO, 2004, p. 52)

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. Algumas das diferenças mais fundamentais, de acordo com Abib (2016) são que a capoeira angola cultiva maior espiritualidade, ritualidade e ancestralidade em relação à capoeira regional. Outras diferenças na ordem das características que podem ser assinaladas são: 1) a capoeira regional é majoritariamente³⁶ jogada sem sapatos, enquanto um fundamento da capoeira angola é jogar calçado; 2) os movimentos da regional são em sua maior parte aéreos, enquanto os movimentos de angola são em sua maioria rasteiros, entretanto há movimentação aérea na angola, como rasteira na regional; 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

³⁶ De acordo com Abib, há alguns poucos grupos de capoeira regional que usam sapatos.

Mestres e praticantes também não gostam que se confunda capoeira angola com regional. É como dizer que judô e karatê são a mesma coisa. Diz Araújo:

Apesar de uma representação numérica bem menor que na Capoeira Regional, a Capoeira Angola também vem sendo praticada em vários estados brasileiros e vários países, formando comunidades orientadas pela descendência nos processos civilizatórios dos africanos e afro-brasileiros, em vários lugares e culturas e, nestas, inclui-se o aprendizado da língua portuguesa e a formação de redes internacionais de pessoas em condições de se reconhecerem mutuamente, bem como propor e planejar ações educativas e de intervenção social (ARAÚJO, 2004, p.9)

Com o deslocamento da aprendizagem da capoeira para as academias, foram criados procedimentos de ensino/aprendizagem, conservando, entretanto o modelo de transmissão oral. As práticas musicais da capoeira angola são ensinadas e aprendidas da mesma forma que em outras tradições populares como candomblé e reisado. Os procedimentos musicais estudados nesta tese são referentes à capoeira angola da linhagem de Mestre Pastinha, a qual mestre João Pequeno é seguidor. As teses que foram consultadas como referência, de Araújo e Candusso, estudaram esta mesma linhagem, chamada por Araújo de ‘escola pastiniana’.

Nesta escola, está presente a figura do *treinel*, que consiste em discípulo que ganha este cargo do mestre, com a intenção de ser o treinador dos novos alunos. Araújo destaca que segundo o mestre João Pequeno, o treinel é “aquele que puxa o treino” e já era encontrado nas antigas comunidades de capoeiristas na Bahia, e também no Centro Esportivo de Capoeira Angola/CECA, tanto João Pequeno quanto mestre João Grande, eram treineis da escola de Pastinha (ARAÚJO, 2004, p.52). A autora completa que se o treinel “puxa o treino”, significa que este ingressa no tempo do aprender a ensinar capoeira, refletir as diferenças dentro do grupo e organizar o seu aprendizado, sistematizando-o, e isto implica em posturas mais críticas diante das suas próprias, frente a certas situações de aprendizagem, situações de grupo ou situações de capoeira (*ibidem*). A parte musical na referida escola, também é designada ao treinel, que da mesma forma como treina os movimentos corporais, treina os movimentos musicais.

Nos *Manuscritos de Pastinha* (DECANIO FILHO, 1997, p.35), são encontradas referências pontuais à musicalidade, por exemplo, quando Pastinha diz que “deu ao centro *mestres de canto e mestres de bateria*”, assim como há uma passagem sobre a musicalidade, que reproduzo a seguir: “saber cantar e responder: é dever de todos os capoeiristas, não é defeito não saber cantar, mas é defeito não saber responder pelo menos o coro, é proibido na bateria pessoas que não respondem ao coro”, e em outro

trecho diz “se comunicavam nos cantos improvisados”. Há um trecho que diz “porque cantam com inredo? (sic) é pra quando chegar as pessoas na roda, mestres ou estranho, o improvisado avverte a roda se deve parar ou continuar ou anima-se” (Idem)

No livro *Capoeira Angola*, de autoria atribuída a Pastinha, encontra-se uma descrição para o conjunto musical da capoeira, com uma linguagem em padrões diferentes dos manuscritos, o que sugere que não foi escrito pelo próprio Pastinha, mas possivelmente alguém que o ouviu e atribuiu sua autoria:

O conjunto musical ou rítmico da capoeira não é indispensável para a prática da capoeira, mas é evidente que o jogo de capoeira angola ao ritmo do conjunto típico que acompanha as melodias e improvisos dos cantores adquire graça, ternura, encanto e misticismo que bole com a alma dos capoeiristas. Tem, ainda, a finalidade de determinar o ritmo do jogo que pode ser mais ou menos lento ou rápido. (...) As melodias que estamos acostumados a ouvir nas demonstrações de capoeira angola são genuinamente populares, sem maiores preocupações de métrica ou de rima, mas traduzindo em versos os sentimentos da alma dos capoeiristas e do povo(...) os ritmos para o jogo da capoeira são em compasso binário. Seus andamentos, lento, moderado e rápido, são indicados pelos toques do berimbau. (PASTINHA, 1964, p. 39)

Na entrevista aberta realizada com o Mestre Boca Rica no evento Agosto da Capoeira, no Forte da Capoeira, Salvador, em 2014, ele diz que o aprendizado musical tinha uma sistematização mínima nas aulas de ritmo e instrumentos na academia de Pastinha. Manoel Silva, o Boca Rica, diz que a aula de música acontecia no banco: os alunos sentavam com os instrumentos e o mestre ou um monitor falava os nomes do toques e os alunos imitavam (BOCA RICA, 2013). Da mesma forma como movimentos corporais eram treinados repetindo-os em séries, assim eram transmitidos os toques, chamando-os pelo nome e tocando, e o aluno simplesmente imitando, errando, corrigindo e se encaixando. O próprio fazer musical dos alunos, imitando o mestre e outros alunos, tornava-se uma prática pedagógica que trazia resultados satisfatórios.

Nas práticas de capoeira angola, a música agrega valores de pertencimento e hierarquia, sendo responsável por reger os movimentos corporais durante a roda de capoeira, isto é, de acordo com o andamento da música, ou de acordo com a letra da cantiga, o jogo de capoeira pode ficar mais lento, mais acelerado, mais sutil ou mais agressivo, e outras variações subjetivas.

A formação da bateria, ou conjunto musical da capoeira angola na escola pastiniana referida é a seguinte: berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiro, agogô, recoreco e atabaque. Os nomes dos toques não são consenso entre

capoeiristas de escolas diferentes, porém são conservados alguns nomes desde a época de Pastinha até os dias de hoje, sendo alguns deles, de acordo com o livro atribuído a Pastinha:

Entre os mais conhecidos, o toque de São Bento, muito usado no início do jogo é denominado de São Bento grande quando o ritmo é lento e São Bento pequeno quando o ritmo é rápido, obrigando os capoeiristas a executarem os movimentos do jogo com maior velocidade. O toque de Angola, usado para início de jogo pode ser lento ou rápido. Ainda o toque de Santa Maria, o toque de cavalaria, este, em épocas remotas servia de aviso aos capoeiristas da aproximação da cavalaria da polícia quando a capoeira era objeto de sever repressão (PASTINHA, 1964, p.43)

No Encontro Internacional da Academia do Mestre João Pequeno, realizado em dezembro de 2014, Mestre Jogo de Dentro, um dos mestres formados, declara que a música na capoeira está sempre se comunicando com o jogo, isto é, as letras das cantigas são mensagens para os jogadores. Por exemplo, a música “Valha-me Deus Senhor São Bento, buraco velho tem cobra dentro” tem a seguinte interpretação, de acordo com Jogo de Dentro: São Bento é tido como um protetor contra animais peçonhentos como cobra, por isso quando o jogo está traiçoeiro chama-se por ele. O nome dos toques de berimbau (São Bento Grande, São Bento Pequeno) também são uma referência a este santo. (JOGO DE DENTRO, 2014)

Mestre Jogo de Dentro diz que as cantigas de capoeira são recriações de músicas religiosas, principalmente da religião afro-brasileira e quando são transportadas para a capoeira, as letras são abrasileiradas e até mesmo mudadas. Ele dá os seguintes exemplos: na cantiga “Lemba ê Lembá, lemba do barro vermelho”, lemba é uma entidade africana do camdomblé, mas na capoeira esta cantiga pode ser cantada na forma “Lembra ê lembra, lembra do barro vermelho”.

Outra cantiga que se transformou a partir de processos de transmissão oral, de acordo com o referido mestre, é uma que diz “sou homem não sou muleque”, que muitos capoeiristas cantam “sou homem não sou mulé”. Ele faz uma alusão à religião de Mestre João Pequeno, inicialmente era do camdomblé e tornou-se adepto da Igreja Universal, mas não discriminava as músicas de capoeira que eram transportadas do camdomblé. Mestre Jogo de Dentro afirma que a música na capoeira é religiosidade, é comunicação com os jogadores e referência à ancestralidade africana, à historicidade da África, da escravidão (JOGO DE DENTRO, 2014).

De acordo com os ensinamentos do Contramestre Aranha e do treinel Zoinho, dos quais fui aluna direta, os nomes dos toques usados na Academia de João Pequeno

são: São Bento Grande, ou toque de angola, toque que é responsabilidade do berimbau maior, o gunga, tocado pelo responsável pela roda, geralmente um mestre ou professor, A chamada ‘partitura oral’, ou ‘percussão de boca’, para este toque é *Ti ti dom dim*, podendo ser representado com uma pausa de colcheia, duas semicolcheias (*ti, ti*), duas colcheias (*dom dim*), e uma pausa de colcheia, sendo os dois *ti ti* toques com a pedra semi-encostada na corda, o *dom* na corda com a pedra solta e o *dim* a pedra bem enconstada na corda. O toque São Bento Pequeno, tocado pelo berimbau médio, com poucos repiques, cuja partitura oral é *Ti ti tim dom*, a mesma representação notada que o anterior, porém o *tim* a pedra bem enconstada e o *dom* a pedra solta. O toque São Bento Pequeno Amarrado, tocado pelo berimbau viola, com repiques e variações, *Ti ti tim dom dom*, sendo o *titi* pedra semiescostada, o *tim* pedra bem enconstada e o *dom dom* pedra solta. Outros toques são o Santa Maria ou Apanha laranja no chão tico tico, cuja percussão de boca é *Dom dom dom dom*, *Dom dom dom dim*, *Dim dim dim dom*, *Dim dim dim dim*. E por fim os citados por Pastinha, Cavalaria e Amazonas, toque ligeiro, e Yuna, toque especial para “jogo de baixo” (PASTINHA, 1964, p.43)

PARCERIA BERIMBAU-CAXIXI

Edição de Priscila Maria Gallo

Capoeira

Tradição oral brasileira

Transcrição de Jorge Sacramento

The image displays musical notation for two different berimbau rhythms. The first rhythm, labeled '1) Toque de Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno', is shown for Maracas and Cabasa. Both instruments play a 4/4 rhythm consisting of four groups of notes: two groups of eighth notes (ti, ti), one group of quarter notes (dom), and one group of eighth notes (dim). The second rhythm, labeled '2) São Bento Pequeno Amarrado', is shown for Mrcs. and Cab. and consists of a continuous sequence of eighth notes.

Fig.12 Principais toques de berimbau na Academia de João Pequeno: 1)Toque de Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno; 2) São Bento Pequeno Amarrado

Sobre a presença ou não de transcrições tradicionais no trabalho final, é preciso refletir sobre as conseqüências da 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 Almeida, 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 ALMEIDA, 2009, p. 105).³⁷ Almeida 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. (ALMEIDA, 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

³⁷ “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”

have spent a great deal of their energy finding ways of reducing it to visual forma” (NETTL apud ALMEIDA, 2005, p. 75)³⁸.

(...) 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. (ALMEIDA, 2009, p. 118)

A função da música da capoeira segundo Mestre Moraes, responsável pelo GCAP, Grupo de capoeira angola Pelourinho, 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). Um dos fundamentos da capoeira é participar da bateria: tocar e cantar. A música é que define o ritmo e a característica do jogo.

Assim como no povo *Venda*, estudado por Blacking, na capoeira todos os membros são capazes e incentivados ao fazer musical (BLACKING, 1973, p. 34). Araújo aponta que uma característica de tradição da capoeira referida é a que diz respeito à formalização na apresentação e distribuição dos instrumentos e a formação da “bateria”, do “ritmo” ou “orquestra” de uma roda de capoeira (ARAÚJO, 2004, p.23), sendo que na academia estudada, a distribuição dos instrumentos obedece a seguinte seqüência, no sentido da esquerda para direita: atabaque, reco-reco, agogô, pandeiro, berimbau Viola, berimbau Médio e berimbau Gunga.

Em seu estudo sobre ensino e aprendizagem, Sloboda observa que o aprendizado musical começa muito cedo e, de acordo com pesquisas, bebês já tem *percepção* musical desde o quarto mês de gestação, baseadas em respostas/reações comportamentais como virar a cabeça, ritmo de sucção, batimentos cardíacos, isto é. percebem mudanças entre estímulos musicais e têm predisposição/preferência a padrões consonantes, o que leva alguns pesquisadores a afirmar que este sentido é uma

³⁸“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).

predisposição inata a música (SLOBODA, 2008). Porém Sloboda afirma que o que promove e qualifica o desenvolvimento musical é a cultura, isto é, a *habilidade musical* constrói-se com base em tendências inatas, mas é adquirida através da interação com o meio musical, ou seja, o desenvolvimento cognitivo é explicado com base na aquisição de novas habilidades (SLOBODA, 2008). Um dos pontos centrais da ligação deste autor com esta tese é que para o autor, o desenvolvimento musical é muito parecido tanto na cultura oral como na letrada é determinado por: 1. Cultura; 2. Motivação; 3. Oportunidades; 4. Feedbacks; 5. Treino. Dentro do que o autor chama de treino, atuam os seguintes fatores: cultura, motivação (a habilidade de formar e sustentar objetivos), instrução (procura ou recebe métodos que aumentam sua habilidade) e oportunidades (SLOBODA, 2008).

Ao criar um paralelo com os pontos enumerados por Sloboda e com o tema desta pesquisa, pode-se afirmar que existe uma *cultura* musical da capoeira, assim como é possível afirmar que a *motivação* na capoeira está em fazer parte do coletivo, em tornar-se parte do todo, e que a *oportunidade* de ocupar os lugares mais disputados da bateria contribui no aprendizado musical, bem como o *feedback* do mestre é imediato quando o aluno se destaca na música. Por fim só o *treino* leva à *expertise*, como em qualquer cultura musical.

Porém, na cultura oral, o conhecimento e a memória são os únicos guias (SLOBODA, 2008, p. 322). Sloboda aponta que muitas vezes a cultura letrada é tida como superior à cultura oral, porém o correto seria dizer que a cultura oral e letrada são *diferentes*. Apesar dos recorrentes paralelos entre as duas, Sloboda destaca que não se trata de comparação com intenção de diminuir a cultura oral ou enaltecer a cultura letrada.

(...) há ganhos e perdas no letramento. As vantagens são tão claras para nós que mal precisam ser ditas: a disponibilidade crescente e a durabilidade do conhecimento, permitindo que se desenvolvam estruturas sociais e de conhecimento complexas e geograficamente espalhadas. As desvantagens às vezes nos escapam, precisam de mais realce. Numa sociedade completamente oral, o ganho de conhecimento não pode estar divorciado das interações humanas fundamentais daquela sociedade. (...) Há pequenas possibilidades de uma pessoa tornar-se contrária as regras da sociedade por desconhecer algo importante. A limitação do conhecimento àquilo que é importante o suficiente para tornar-se parte do tesouro das tradições orais garante que cada indivíduo saiba exatamente o que precisa. (SLOBODA, 2008, p.323)

O autor aponta que a “notação escrita nos motiva para nos afastarmos de nossas palavras e das dos outros, tratando-as como objetos sem vida, separadas de nós e de

nostros pensamentos” (SLOBODA, 2008, p 324). Por outro lado, observa o autor, nas culturas orais, a música é passada de pessoa para pessoa sem o uso da notação, e portanto, está sujeita a mudanças no decorrer do tempo. Isso implica, conclui Sloboda, que não há indícios de que uma cultura oral tenha guardado por mais tempo recordações musicais exatas, nota a nota, mesmo que os indivíduos lembrem das músicas, seria improvável que ela seja uma réplica idêntica à anterior. “A música é ‘recriada’ *ex-novo* a cada performance”, diz o autor, “em um contexto oral, o músico usa uma estrutura armazenada para gerar uma sequência de notas, então o músico pode elaborar sua memória estrutural para conseguir uma recordação exata”, sendo que as relações temáticas não têm a mesma exatidão matemática de algumas formas notadas, tem uma relação mais solta, porém musicalmente eficaz. (idem)

Em geral as formas da música oral não se comparam às da música letrada em complexidade ‘arquitetônica’, porque na música letrada múltiplos encaixes estruturais podem produzir composições longas e variadas, porém integradas. Ao invés disso encontramos na música oral a preponderância de estruturas em cadeia em que o mesmo tipo de elemento curto é repetido, com variações, por muitas e muitas vezes (SLOBODA, 2008, p.326)

Uma das constatações do autor particularmente se aplica a este campo da cultura musical da capoeira, o que ele chama de fatores que podem contribuir para a variação cultural na música, que é o fato de que nem todas as culturas sustentam a existência de músicos ‘especialistas’ como compositores e instrumentistas, tendo isso uma influência profunda sobre o tipo de atividade musical que ocorre (SLOBODA, 2008, p.334)

Em seu estudo sobre aprendizagem de música no candomblé, Almeida observa que o aprendizado musical na tradição oral ocorre através de processos de transmissão por observação, imitação, repetição, correção e erro, que caracterizam ambientes de educação não formais (ALMEIDA, 2009), entre eles, o candomblé, o reisado, a capoeira. Nestes ambientes de transmissão de saberes: o tempo de cada indivíduo é preenchido por atividades constantes, o que torna sólida e coerente sua aprendizagem, que se caracteriza principalmente pela repetição de conteúdos (ALMEIDA, 2009, p. 56).

Uma característica marcante de contextos de práticas populares já bem explicitado nas teses usadas como referência é a oralidade, ligada intimamente à ancestralidade e comunidade, como destacou Araújo (2004). Como não há notação escrita, uma das atividades de ensino de música na capoeira é o próprio fazer musical: falar os nomes dos toques e tocar, executar os instrumentos e os cantos, repetidas vezes,

cabendo aos alunos observar e imitar, primeiramente, para quando estiverem com segurança, criar com base no visto e ouvido. Esta fase do aprendizado quando o aluno está tão seguro que improvisa, há grande aprovação e *feedback* do mestre, acentuando a motivação do aluno, fato que observei desde que fui aluna no grupo de Londrina, depois na Academia de João Pequeno, em encontros de capoeira que participei e novamente na pesquisa de campo desta tese.

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, que são *livros vivos* de conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griot* - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62). A UNESCO usa a expressão “tesouros humanos vivos”, segundo a representante Jurema Machado, durante Mesa Temática: Lei do Patrimônio Vivo: Lei dos mestres, em Salvador, 2010, durante o Encontro com Culturas Populares e Identitárias³⁹, esta expressão foi concebida a partir de uma concepção do Japão, onde há consciência do conhecimento acumulado por gerações e não há dificuldade para o reconhecimento de mestres (MACHADO, 2010).

O mestre de capoeira é o maestro dos procedimentos musicais desta prática, responsável pelo treinamento musical e pela regência da roda de capoeira. É o mestre que coordena o aprendizado musical, e também quem define os lugares da bateria. De acordo com o desempenho nas aulas, os alunos são convocados pelo mestre a tocar determinado instrumento na bateria no dia de roda. Ocasionalmente o mestre pode deixar a cargo dos alunos esta escolha, porém se o mestre achar que a bateria não está boa, ele tem a autoridade de trocar as pessoas encarregadas de cada instrumento.

Há diferentes tipos de cantigas de capoeira, cada um apropriado para cada ocasião. Há as ladainhas, que são cantigas impregnadas de ancestralidade e espiritualidade, uma espécie de oração, que são cantadas no início da roda, uma maneira de invocação de proteção dos ancestrais. Durante a roda pode haver várias ladainhas, por exemplo, quando há alguma interrupção e a roda vai começar de novo, por exemplo quando um novo mestre vai assumir o berimbau gunga. Logo após a ladainha, entram as

³⁹ Evento realizado em Salvador por iniciativa do Centro de Culturas Populares e Identitárias CCPI, da Secretaria de Cultura de Salvador

saudações, que começam com a interjeição IÊ, por exemplo, “iê, viva meu Deus”, “iê viva meu mestre”, “iê galo cantou”, “iÊ volta do mundo”, etc.

Sobre os corridos, Diniz traz as reflexões de Lühning⁴⁰, para quem os corridos de capoeira podem ser agrupados por categorias com semelhanças temáticas, rítmico-melódicas e formais, sendo que na prática, estas categorias se entrecruzam, sendo as linhas temáticas principais estão as de afirmação da origem étnica da Capoeira, nas quais os textos fazem referência à “Angola” e “Luanda”, assim como fazem afirmações como “eu sou angoleiro”, ou “capoeira é preto, oi Calunga!”. (LUHNING *apud* DINIZ, 2010, p. 84) Outra linha temática é a que faz referência à diáspora africana e à escravidão no Brasil, tanto na forma de um lamento, ou triste lembrança que denuncia a injustiça da situação do negro no cativo, quanto na forma de superação da posição de vítima, quando se acessa e exalta a ancestralidade africana e sua nobreza com orgulho, ao mesmo tempo apontando para a ignorância do elemento colonizador que desconhecia a cultura das civilizações africanas. Outras temáticas como as do mar, do boiadeiro ou vaqueiro, do marinheiro, do caçador, da cobra, da vadiagem, dos santos católicos, teremos as cantigas predominantemente emprestadas do Candomblé de Caboclo. Outra são as cantigas que avisam e aconselham, geralmente de cunho ambíguo, evocando poderes mágicos, a “mandinga”, além daquelas que abordarão, através de ditados populares, os valores, a moralidade, a ética e a política, tanto no universo da Capoeira como no universo mais amplo das relações sociais e econômicas (*idem*). Além das **ladainhas** e **corridos**, há as **chulas**, canções curtas, com coros curtos, que possibilitam ao cantador improvisar em seus versos, sendo algumas chulas da capoeira também usadas nos repertórios de samba de roda.

Diniz apoiada em Lühning, traz uma abordagem interessante sobre a estética vocal e instrumental da música da Capoeira Angola. Há de se considerar que cada mestre neste contexto conservar sua particularidade, e esta reflexão de Diniz é sobre a música de um grupo de capoeira angola diferente do grupo aqui estudado, porém é possível encontrar paralelos com a música que Diniz chama genericamente de música da capoeira angola e a música da capoeira do mestre foco desta investigação. Para Lühning, a música da capoeira angola não facilita a apreensão dos textos, nem se utiliza

⁴⁰ LÜHNING, Angela. Die Musik in Candomblé nagô-ketu: Studie zur afro-brasilianischen Musik in Salvador, Bahia. Beiträge zur Ethnomusikologie, 24. 2 v. Karl Dieter Wagner, ed. Hamburg. 1990.

de recursos sensoriais para chamar a atenção, pelo contrário, pode ser de difícil apreensão para o ouvido “de fora”, tornando-se mesmo enfadonha para alguns, pela repetição e longa duração do ritual da roda, ou pode ser considerada “feia” para os padrões do “belo” da estética ocidental clássica (LÜNING apud DINIZ, 2010, p. 87).

Os timbres vocais são bastante nasais e geralmente priorizam harmônicos agudos, características que auxiliam na projeção vocal para que o canto possa ser escutado com a percussão. As vozes masculinas, mais escutadas como solistas, tendem a cantar na parte mais aguda do registro de tenor. (...) As ladainhas (...) próximas à entonação da fala, são geralmente construídas sobre o arpejo do acorde maior de tônica, com poucas variações, considerando alturas com diferenças de no mínimo um semitom, com algumas variações de células rítmicas, e com muitas nuances interpretativas que envolvem melismas, apogeaduras, glissandos, variações de intensidade, entre outros. Algumas frases rítmico-melódicas básicas são ajustadas a diferentes textos, em forma de quadras que vão sendo combinadas. Portanto, nas ladainhas, a referência ao universo religioso afro-brasileiro dá-se através das homenagens às divindades e entidades nos textos, do empréstimo de textos em quadras de verso, de expressões e ditos populares utilizados pelos Caboclos, da própria concepção da ladainha como reza e da forma solene com que é cantada ao pé do berimbau, e menos pelo empréstimo rítmico-melódico (DINIZ, 2010, p.111)

A autora traz uma análise musical bem detalhada de aspectos característicos da linguagem da teoria musical ocidental, que são reproduzidos a seguir:

(...) podemos dizer que a textura coral nos corridos de Capoeira é responsorial, e poderia ser considerada homofônica, não fossem algumas vozes cantando, eventualmente, em terças, sextas e oitavas paralelas (mais raro), quando é caracterizada uma polifonia. (...) podemos dizer que a maioria das cantigas de Capoeira é construída sobre uma escala diatônica maior, com amplitude melódica que abrange até uma oitava, seja a partir do 5º grau abaixo da tônica (geralmente alguma nota próxima ao dó central) ao 5º grau acima (mais raro), ou da tônica ao 5º grau acima (mais comum), ou ainda, do 7º ou 6º grau abaixo da tônica ao 5º grau acima dela. Eventualmente, temos cantigas que alcançam o sexto e o oitavo grau acima da tônica. Portanto, temos tanto escalas diatônicas heptatônicas (mais comumente com sétima menor), hexatônicas (sem a sétima), de cinco, quatro e três sons, coincidentes com as primeiras notas da escala diatônica maior do sistema tonal europeu, mas também com a escala diatônica menor e escalas pentatônicas. A tônica, ou centro tonal ou modal, pode ser dada pelo bordão de um dos sons produzidos pelo berimbau. O som de referência para o canto pode, ainda, ser um dos sons do agogô, o som grave do atabaque, ou um acorde ou combinação de sons resultantes das várias alturas dos berimbaus, agogô e outros instrumentos da bateria, que se faça mais audível acusticamente ou subjetivamente, para quem puxa ladainhas e corridos. Assim, o resultado sonoro pode ser inusitado, pois sobre um acorde menor soando nos berimbaus, ou sobre um acorde sem terças, pode ser cantada uma cantiga baseada na escala diatônica, às vezes mesmo no modo mixolídio ou em escala pentatônica (DINIZ, 2010, p. 115).

Para além de uma análise puramente musicológica, a seguir são feitas descrições e análises da parte musical das aulas de capoeira na academia estudada, por um viés etnomusicológico, tendo como ponto de partida as observações e as pesquisas de campo. A parte musical das aulas de capoeira é tomada como uma cultura musical, repleta de subjetividades, de narrativas que contrapõem, as quais esta tese apenas sugere como diferentes pontos de partidas para as novas pesquisas.

4.1.1 A aula de instrumentos

As aulas de música na academia de João Pequeno conservam procedimentos herdados da época da escola de Pastinha, ocorrendo em um espaço de parte da aula total onde são treinados os golpes corporais, sendo esta “aula de música” chamada pelos professores e mestres de ‘aula de ritmo’ ou ‘aula de instrumento’. Um evento em que foram colhidos dados sobre a aula de instrumentos foi a primeira edição do *Agosto da Capoeira*, evento organizado pelo Mestre Sabiá, realizado durante o mês de agosto de 2014, no Forte da Capoeira, no bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador BA, reunindo mestres de capoeira angola, regional e contemporânea, alunos brasileiros e estrangeiros, professores da Bahia e de outros países para participar de atividades. No início do mês, ocorreu a II REDE DE CAPOEIRA, de 7 a 14 de agosto, na qual atividades foram contempladas com a presença de Mestre João Grande, que é um dos remanescentes do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, a Escola de Capoeira de Mestre Pastinha. Mestre João Grande mora em Nova Iorque, EUA, local onde mantém sua academia de capoeira angola. Mestre Boca Rica, Manoel da Silva, natural de Maragogipe, foi um dos alunos da escola de Pastinha, e concedeu uma entrevista aberta durante o evento citado. Sobre a musicalidade da capoeira, pergunto diretamente a ele, como era que Pastinha ensinava a música, como eram as aulas de música na época de Mestre Pastinha. Ele me diz que Pastinha colocava todos os alunos sentados em um banco de madeira e dava a cada um, um instrumento da capoeira, e tocava e o aluno repetia, e ficava lá no banco até “pegar”. Pergunto se aprendia rápido, e ele vem com o dedo e toca minha cabeça, dizendo, depende disso aqui, tem uns que aprendiam rápido e outros não conseguiam, quem aprendia virava cantador e tocador. “Eu virei logo chefe de bateria”, dizendo que era bom no canto nos toques e aprendeu todos os toques. Segundo Boca Rica, Mestre Pastinha tinha um ajudante para ensinar a parte musical, seu nome era Fernando e ele também colocava os alunos no banco para ensinar, mas ensinava só a parte da música, mostrando cada toque e ensinando o nome dos toques. Diz Boca Rica que até hoje não é todo mestre que sabe todos os toques e seus respectivos nomes. Pergunto se as aulas de música eram junto com a aula de movimento e ele diz que sim, no começo ou no final da aula.

Bateria é como os capoeiristas chamam o conjunto musical da capoeira. Segundo Boca Rica, “o mestre colocava todo mundo no banco e começava a tocar os toques de angola, falava o nome do toque e os camaradas viam e imitavam”. Boca Rica diz que havia um camarada chamado Fernando que era uma espécie de monitor de música, que às vezes dava só aula de toques, falava os nomes dos toques, “mas não era todo mundo que tinha cabeça para a música” (BOCA RICA, 2014).



FOTO 4. Mestre Boca Rica

Nessas falas do Mestre Boca Rica, é possível identificar que não havia uma sistematização rigorosa nas aulas de ritmo e instrumentos na academia de Pastinha. O próprio fazer musical dos alunos imitando o mestre tornava-se uma prática pedagógica que trazia resultados satisfatórios. Da mesma forma como os movimentos corporais eram treinados repetidos em séries, assim eram transmitidos os toques, chamando-os pelo nome e tocando, e o aluno simplesmente imitando, errando, corrigindo e se encaixando. Nota-se que Boca Rica diz que o monitor *falava* os nomes dos toques, e não diz *ensinava*. A noção que os mestres têm de ensino está intimamente ligado à vivência, à prática, ao momento compartilhado.

De acordo com o depoimento Pedro Abib, professor doutor da FAGED UFBA, aluno de Mestre João Pequeno, em entrevista semiestruturada específica para esta pesquisa, João Pequeno não era um excelente tocador de berimbau, nem um excelente cantador de capoeira, embora ele cantasse, compunha também, fazia ladainhas e corridos, mas não era um exímio tocador de berimbau (ABIB, 2016)

Quando eu entrei na academia em 1995, as aulas de instrumento e música não era com ele, era com Jurandir, Zoinho, mas João Pequeno propriamente não, ele corrigia, ele sabia quando estava errado, dizia não este toque é outro, mas não era que ele que mostrava os toques, que executava, porque ele não era um bom executante, não que ele não sabia tocar, ele sabia tocar, mas não era ele quem mostrava os toques, ele corrigia. Acho que isso é uma prova de humildade dele, uma das características mais importantes dele (ABIB, 2016)

O tempo que um aluno novato em média leva para aprender música na capoeira de João, para estar apto para a roda, é muito variável. De acordo com Abib, é uma característica da capoeira que cada um tem o seu tempo de aprendizagem, e João Pequeno sempre respeitou isso, analisa Abib:

Não tinha regras, por exemplo, depois de tanto tempo vc pode tocar roda. Era uma coisa bem natural, vc começava a treinar depois você ia para a roda, ficava um pouquinho ali, se fizesse alguma coisa que não entrasse em acordo com a roda, eles te corrigiam ali mesmo, porque para estes mestres mais antigos, a roda é o principal momento de aprendizagem, então pra quê ficar dando tempo antes de entrar na roda se a roda é momento de aprendizagem mais importante (ABIB, 2016)

Sobre o tempo que os novatos levavam para entrar tocando na roda, Abib diz que o mais difícil para o novato era o berimbau.

(...) a não ser que fosse um aluno que pegasse rápido, porque tem alunos que tem essa facilidade, então aprendem, não é porque você é novo que não vai pegar o berimbau, o que te habilita a pegar ou não o berimbau é sua capacidade de tocar, se você demora três meses ou um mês para aprender não importa muito, importa você desempenhar, isso João Pequeno sabia corrigir, se tivesse o toque errado, ele dizia não é assim, e aí substituía, chamava alguém. O que eu digo de João Pequeno é que ele dava muita autonomia para o aluno desenvolver sua capoeira no seu tempo, da sua maneira, da sua forma (ABIB, 2016)

Para Abib, há uma contribuição da musicalidade da capoeira para a aprendizagem de música, seja para alguém que não é musicista, que não tem experiências prévias com música, como também para quem já é músico.

Primeiramente, não dá para pensar capoeira sem música, a música faz parte da capoeira, é preciso ter música para que haja capoeira, pelo menos essa capoeira que se pratica com João Pequeno, que eu aprendi com ele, tem que ter música. Hoje em dia tem tanta coisa mudada, é possível que tenha alguma capoeira que não precise de música, mas essa capoeira que estamos falando, é indispensável que qualquer iniciante da capoeira passe por uma iniciação musical, porque ele tem saber tocar todos os instrumentos da roda, então o aluno, tem que passar por uma musicalização, ou seja uma iniciação musical, assim como ele se inicia nos movimentos para aprender, ele também inicia em ritmo, em melodia. Então acho muito importante para a formação do aluno, muitas pessoas descobrem sua musicalidade a partir da música da capoeira, descobrem sua capacidade de tocar, desenvolvem isso e vão buscar fora da capoeira, se tornam músicos. Você aprende a entrar no ritmo, é uma

iniciação à musicalidade, isso é um dos componentes da capoeira, mesmo aqueles que não têm aquela facilidade, que tem falta de ritmo, chega na capoeira, ele acaba aprendendo ritmo, eu conheço pessoas que chegaram lá sem ritmo nenhum, tocava muito mal e hoje toca bem. Para mim foi mais natural, que eu já era músico, mas tem pessoas que sofriam para aprender, e hoje tocam bem. Faz parte do aprendizado da capoeira aprender música. (ABIB, 2016)

Portanto, o aprendizado dos instrumentos musicais na Academia de Capoeira de Mestre João Pequeno, ocorre paralelamente ao aprendizado dos movimentos corporais, na chamada aula de instrumentos ou aula de ritmo, na qual ocorre o treino musical. Paralelamente a essas aulas, ocorre também a aula de construção de instrumentos musicais, que constituem momentos privilegiados de ensino/aprendizagem de música.

Na maioria das vezes o treino musical ocupa de 20% a 30% das aulas, sendo este cálculo aproximado, fruto de uma análise qualitativa, dependendo da aula pode chegar a 50% e pode haver aulas em que não é praticado o ensino/aprendizagem de música em si. Neste caso a aula pode ser acompanhada de um aparelho de som com áudio de CDs de capoeira, ou até mesmo na ausência completa de música. Quando há a parte musical da aula, ocorre no começo ou no final da aula. A aula de instrumentos conserva a configuração da escola de Pastinha descrita por Mestre Boca Rica, isto é, os alunos pegam instrumentos e sentam no banco onde fica a bateria nos dias de roda para treinar os movimentos musicais.

Nas aulas de instrumento do contramestre Aranha, ele permite que os alunos escolham que instrumentos querem tocar/aprender. Os berimbaus são geralmente os primeiros a serem escolhidos, mas como o número de berimbaus é limitado, os outros instrumentos também entram na aula de ritmo. Quando o aluno é novato, ele geralmente escolhe tocar o berimbau, mas devido a fatores como falta de habilidade, o peso do instrumento, a fadiga do dedo que segura a corda que prende o arco na cabaça, a aluno novato pode chegar a desistir do berimbau e começa por outro instrumento, processo este regido por fatores subjetivos que variam de aluno para aluno.

Um recurso de ensino que pode ser utilizado pelos educadores da capoeira é uma progressão conforme a complexidade dos instrumentos: alunos iniciantes tocam instrumentos de menor complexidade de acordo com esta sequência: agogô, reco-reco, ou reco-reco e agogô, depois o pandeiro, atabaque, por último os berimbaus, primeiro o médio, cujo toque pode ser executado sem repiques e por último o viola, cujo toque é todo repicado, sendo o berimbau maior tocado apenas quando um mestre ou treinel autoriza.

No evento *Feira Arte de Aprender* promovido pela AJPP para comemorar o aniversário de Mestre Pastinha em 2014, dia 5 de abril, dia que não é institucionalizado, porém é considerado pelos angoleiros como Dia da Capoeira Angola, foram colhidos dados sobre a aula de instrumentos na academia referida. A programação do evento iniciou-se na sexta, dia 4, com a palestra *Diálogos sobre o legado de Mestre Pastinha*, com coordenação do professor doutor Pedro Abib e do Mestre Poloca, representando a professora doutora Rosângela Araújo, Mestra do grupo Nzinga; em seguida foi realizada uma visita à Associação Brasileira de Capoeira Angola, localizada no Centro Histórico de Salvador, próxima à AJPP. No dia 05, o evento começou com Oficina *Dança mais eu: danças populares e capoeiras*, com a prof. Gabriela Santana e em seguida *Oficina de Construção de Berimbau* com, Isaac Damasceno, apelido na capoeira Aranha, com o qual realizei uma entrevista não estruturada antes da oficina.

Aranha é formado por João Pequeno contramestre da Academia. Pergunto como o Mestre João Pequeno ensinava a música da capoeira em sua academia. Aranha diz que na época em que João Pequeno era professor não tinha Oficina de Berimbau como esta que ele vai ministrar, era o mestre quem fazia os berimbaus e se algum aluno demonstrasse interesse, ficava junto com o mestre, acompanhando-o na atividade. Aranha ressalta que o mestre quase não falava nada, ele apenas continuava trabalhando e o aluno observando e imitando, se o aluno perguntasse algo, o mestre respondia, isto é, não havia uma aula expositiva, dizendo como fazer, dependia do interesse do aluno. Nesta época, lembra, os berimbaus eram mais rústicos que os de hoje, não tinham um acabamento perfeito, o pé não era lixado, era só cortado, o arco também não lixava, só passava o vidro, mas com o interesse do turismo os berimbaus ficaram mais perfeitos, mais bem acabados.

Aranha diz que as aulas de músicas eram sempre em seguida ao treino corporal, não havia uma aula só para música, geralmente ocupando a parte final da aula, a última meia hora, ou vinte minutos finais, variando de acordo com o interesse dos alunos. O mestre pegava o berimbau, descreve o contramestre, e perguntava quem sabia tocar, então ele ensinava as “notas”, dizendo “TIM, TIM, tim, tan, tan”⁴¹, e “três vezes com a pedra e duas solta”, fazendo e o aluno imitando, até acertar. Se ninguém perguntasse nada, o mestre continuava calado, fazendo os toques, e os alunos imitando, conta

⁴¹ Notação na pg 122

Aranha, e só depois que o aluno aprendia as “notas”, isto é, o TIM TIM TIM, tan, tan, é que ele ia passando as dobradas, os repiques, mas só para os alunos que “pegavam”, ou seja, que conseguissem dominar e fazer certo. E completa: eu também ensino assim, na minha oficina de berimbau eu fico calado, fazendo e os alunos imitando, só falo algo se alguém perguntar (ARANHA, 2014)

Depois da oficina de Aranha, foram chegando os capoeiristas para comemorar com uma roda de capoeira. No dia 6, a programação continuou com Oficina de Movimentos com Mestre Bigo, em seguida Oficina de Toques de Berimbau com Mestre Boca Rica, em seguida Oficina de Movimentos com Mestre Ciro, finalizando com uma roda.

Vale destacar que este Dia da Capoeira Angola não é o mesmo Dia Nacional da Capoeira que foi insituído pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) quando aprovou o Projeto de Lei 7536/2010, de autoria do deputado republicano Márcio Marinho (PRB/BA) que institui o “Dia Nacional da Capoeira”, a ser comemorado, anualmente, no dia 20 de novembro, em todo o território nacional. Em 2016, foi realizado um evento para reforçar o Dia da Capoeira Angola em 5 de abril, organizado pelo Mestre Ras Ciro Lima, formado por João Pequeno, que coordena trabalhos com o legado do mestre em Salvador, em outros estados brasileiros, São Paulo, Paraná, e em localidades da Europa, como a Galícia. A programação foi realizada com uma Roda de Capoeira comemorativa com a presença de mestres e alunos, na Praça Municipal de Salvador, uma roda de rua para lembrar os velhos tempos da capoeira. Neste dia, também foi realizada comemoração na sede da Associação Brasileira de Capoeira Angola, no Centro Histórico de Salvador.

Atualmente, na Academia de João Pequeno, a prática musical pode ser usada como recurso durante o treino corporal, por exemplo, quando o *treinel* (treinador) escolhe um aluno para tocar enquanto os outros repetem os movimentos corporais. Durante a Oficina de Movimentos de Mestre Jogo de Dentro realizada no Encontro Internacional de Capoeira da Academia de Mestre João Pequeno, em dezembro de 2014, a música também foi usada como recurso pedagógico da aula. O referido mestre pegou um berimbau, e começou a tocar enquanto os alunos realizavam uma sequência de movimentos aos pares passada pelo mestre. Jogo de Dentro demonstrou então uma “chamada” no berimbau, isto é, tocar sem a pedra por repetidas vezes, que neste caso indicava que os alunos neste toque deveriam trocar de par. Há questões complexas que

envolvem a “chamada na capoeira angola”, que é uma espécie de pausa nas movimentações do jogo, seguida de uma espécie de dança entre os adversários, após a qual geralmente o jogo recomeça. Podem ser motivadas por diversas razões, entre elas, que quem chamou quer recomeçar o jogo, por motivações diversas como porque o jogo estava muito rápido ou violento ou pode indicar que quem chamou está tramando uma virada de jogo, por exemplo, envolvem o que é chamado de “mandinga”. Há tipos diferentes de chamadas, entre elas:

1. chamada no pé do berimbau
2. chamada de frente com uma das mãos para cima
3. chamada de frente com os dois braços abertos
4. chamada de costas com os dois braços abertos
5. chamada de cócoras com pulos
6. chamada com a cabeça do adversário encostada no umbigo
7. chamada com toques de berimbau

O ensino/aprendizagem de música na capoeira ocorre através de processos de transmissão por observação, imitação, repetição, correção e erro, que caracterizam ambientes de educação não formais, entre eles, o candomblé, o reisado, a capoeira. Nestes ambientes de transmissão de saberes o tempo de cada indivíduo é preenchido por atividades constantes, o que torna sólida e coerente sua aprendizagem, que se caracteriza principalmente pela repetição de conteúdos (ALMEIDA, 2009, p. 56).

Uma característica marcante de contextos de práticas populares é a oralidade. Como não há notação escrita, uma das atividades de ensino de música na capoeira é o próprio fazer musical: executar os instrumentos e cantos, repetidas vezes, cabendo aos alunos observar e imitar, primeiramente, para quando estiverem com segurança, improvisar e criar com base no visto e ouvido.

De acordo com Sodré, o mestre capoeirista 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).

Souza (1998) em *Música na Capoeira* nota que 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).

Sloboda, ao descrever a música no contexto oral, afirma que o músico usa uma estrutura armazenada para gerar sequências de notas diferentes, porém estruturalmente relacionadas em ocasiões distintas, sendo que as relações temáticas não têm a mesma exatidão matemática de algumas formas notadas, tem uma relação mais solta, porém musicalmente eficaz (SLOBODA, 2008). Essa eficácia se comprova quando se constata que a maioria dos padrões musicais da capoeira são transmitidos/recebidos e atravessam gerações utilizando recursos como observação, memorização e repetição.

A aula de instrumentos nesta capoeira, portanto, é a soma de diferentes dimensões, primeiro a forma de transmissão que começou nas rodas de ruas, através de oralidade, comunidade, imitação, e depois se estabeleceu em lugares intencionais de educação nas academias de capoeira, conservando, porém, o mesmo sentido de oralidade, comunidade e imitação, passando pelo papel que representa a música como regente do jogo, comunicação com os jogadores, e exaltação de valores ancestrais africanos.

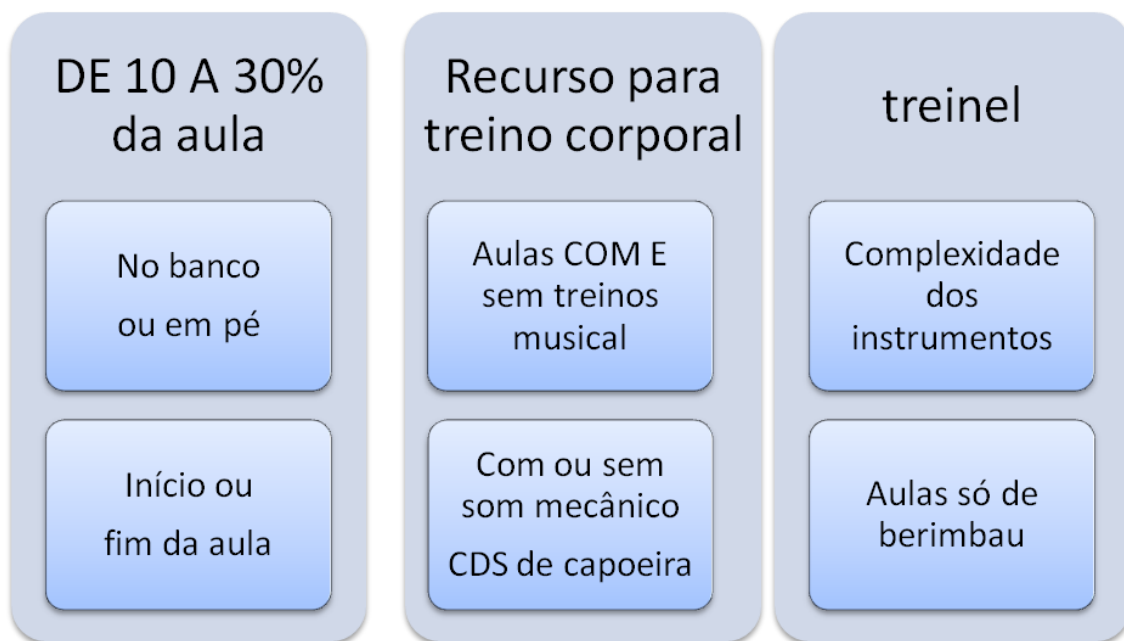


Diagrama da aula de música na Academia de João Pequeno

ENSINO papel do professor	APRENDIZAGEM aluno
OBSERVAÇÃO (ver , ouvir, sentir) O ALUNO	OBSERVAÇÃO-IMITAÇÃO-REPETIÇÃO-ERRO-ACERTO
QUASE SEM FALAR Poucas palavras	OBSERVAÇÃO DO MESTRE E DOS COLEGAS
SEM NOTAÇÃO	PARTICIPAR DA BATERIA (aula ou roda) SENSAÇÃO DE REGER MOVIMENTOS
FAZER MUSICAL=ENSINO	MÚSICA=MOTIVAÇÃO ,SATISFAÇÃO
TODOS DEVEM TREINAR MÚSICA	APRENDER E ATUALIZAR REPERTÓRIOS
AVALIAÇÃO DOS LUGARES E FORMAÇÃO DA BATERIA	CDS DE CAPOEIRA VÍDEOS YOUTUBE

Tab. 6 Ensino e Aprendizagem de música na capoeira de João Pequeno

4.1.2 Predisposição musical, motivação e desenvolvimento cognitivo na capoeira

Anteriormente, concluiu-se que aspectos da cultura musical da capoeira levam a um paralelo com pontos enumerados por Sloboda sobre habilidade musical, sendo possível afirmar que existe uma *cultura* musical da capoeira, assim como é possível afirmar que um dos fatores de *motivação* na capoeira está em tocar e cantar, fazer parte do coletivo, em tornar-se parte do todo, e que a *oportunidade* de ocupar os lugares mais disputados da bateria contribui no aprendizado musical, bem como o *feedback* do mestre é imediato quando o aluno se destaca na música. Por fim só o *treino* leva à *expertise*, como em qualquer cultura musical. Neste extrato, são enumerados pontos sobre motivação e predisposição musical no ambiente estudado.

Estudos sobre motivação são encontrados na área da cognição musical, também chamada psicologia cognitiva da música. De acordo com Bzunec, a raiz etmológica da palavra vem do verbo latino *movere*, que origina o substantivo *motivun*, isto é, motivação é um elemento que gera uma ação, que move a pessoa na realização de uma função específica (BZUNEC *apud* ILARI, ARAÚJO, 2010, p. 111), podendo ser entendida como um conjunto de fatores que auxiliam e asseguram ao ser humano a persistência e o direcionamento da atenção para atividades realizadas.

Ficar “hipnotizado” durante concerto ou *show* musical é um dos fatores de motivação que levam pessoas a procurar instrução para o aprendizado musical. Fatores de motivação musical também podem aparecer em lares com instrumentos musicais e pais musicistas, no ambiente escolar, e quando não há a formalidade de uma disciplina oficial na escola, entre os pares, ou em manifestações da cultura oral. Diante da desigual realidade das escolas brasileiras, entre os Estados e entre escolas públicas e privadas, é possível afirmar que o ensino de música no Brasil em geral nunca foi prioridade do Estado, sendo resultados de esforços de educadores musicais engajados até chegarmos a Lei 11769/08. Do canto orfeônico à educação artística, o espaço da educação musical não foi definido de acordo com as demandas e representações sociais adequadas.

Portanto se uma parcela muito pequena da população tem acesso a escolas particulares de música ou conservatórios, pressupõe-se que atividades de práticas musicais populares, infiltradas no seio das comunidades, como capoeira, bumba boi e reisado, possuem elementos comuns de motivação musical que desencadeiam processos de ensino/aprendizagem de música. Lembrando do que diz Sloboda sobre o aprendizado

musical começar muito cedo, e pesquisas mostrarem que bebês já tem *percepção* musical desde o quarto mês de gestação, baseadas em respostas/reações comportamentais como virar a cabeça, ritmo de sucção, batimentos cardíacos, isto é, percebem mudanças entre estímulos musicais e têm predisposição/preferência a padrões consonantes, e que este quadro leva alguns pesquisadores a afirmar que este sentido é uma *predisposição* inata a música (SLOBODA, 2008). Porém é necessário lembrar também que Sloboda afirma que o que promove e qualifica o desenvolvimento musical é a cultura, isto é, a *habilidade musical* constrói-se com base em tendências inatas, mas é adquirida através da interação com o meio musical, ou seja, o desenvolvimento cognitivo é explicado com base na aquisição de novas habilidades (SLOBODA, 2008). .

A predisposição musical inata, no entanto, não é um requisito prévio para aprender música no ambiente de capoeira estudado. Todos os alunos são incentivados ao fazer musical e recebem tratamento igual em relação ao ensino da música, não importando se já tem ou não acumulado experiências musicais anteriores ou inatas. Um fator que deve ser considerado é a hereditariedade, uma vez que filhos e filhas de mestres de capoeira desenvolvem com eficácia o aprendizado musical da capoeira muito cedo, certamente por dedicarem mais tempo ao acompanhar o mestre em suas atividades. É garantido nas aulas oportunidades a todos os alunos de treinar todos os instrumentos e o canto, assim como todos os alunos devem passar pelo treino da bateria (conjunto musical da capoeira), mesmo os que não demonstrem tanta habilidade. De acordo com o interesse do aluno, o mestre, treinel ou professor direciona o aprendizado.

Assim como na cultura musical letrada, é de acordo com o treino e a dedicação que alunos adquirem habilidades de cantar, habilidades de tocar os instrumentos, habilidades de cantar e tocar ao mesmo tempo, habilidades de improvisar e até mesmo de criar versos em cações já existentes ou a criação de **ladainhas** (como já mencionado, canção solo que é executada no início de cada roda, uma espécie de oração inicial).

O coro, chamado pelos estudos acadêmicos de coro responsorial, é uma característica da cultura musical estudada. Para Mestre Pastinha, é um dever do capoeirista reponder o coro, sendo até proibido a quem estiver na bateria não respondê-lo, de acordo com um trecho em seus manuscritos, citado anteriormente⁴². Cabe ao

⁴²DECANIO FILHO, 1997, p.35: são encontradas referências pontuais à musicalidade, por exemplo quando ele diz que deu ao centro *mestres de canto e mestres de bateria*, assim como há uma passagem

mestre ou aos treineis responsáveis avaliar quais alunos estão aptos para ocupar os lugares da bateria para os dias de festa (roda). Se nas aulas um aluno se destaca na prática do canto ou na execução de instrumento, ele é direcionado para fazer parte da bateria da roda de capoeira, ocupando uma posição de destaque, como um fator de motivação, isto é, um bom desempenho musical é sinônimo de ganhar a aprovação do mestre. Outro fator de motivação está em fazer parte do coletivo. Ao participar da bateria os alunos experimentam a sensação de reger os movimentos corporais, e atualizam seus repertórios. Portanto, ao afirmar que, se o aluno de capoeira tem um bom desempenho musical durante as aulas, ele é direcionado para fazer parte da bateria da capoeira nas rodas, sendo fator de motivação, isto implica que tal aluno certamente continuará a investir mais intenção e dedicação à parte musical da capoeira, desenvolvendo-se a cada dia mais.

A musicalidade da capoeira pode contribuir no desenvolvimento cognitivo, o que é detalhadamente analisado por Pangolin. Em artigo publicado no Portal Capoeira, destaca que o trabalho musical da capoeira proporciona o ajustamento rítmico do aluno, correlacionando noções de tempo/espço, favorecendo assim o equilíbrio emocional e relações com outros colegas a partir do ritmo do outro e de si mesmo (PANGOLIN, 2006). O autor comenta que a partir da utilização dos instrumentos de capoeira, e seus manuseios, o aluno percebe implicações de gestos finos, relacionados à objetos, o que contribui para o desenvolvimento de outras habilidades, como a escrita. O autor aponta ainda que as letras das cantigas de capoeira são impregnadas de ditos populares e parábolas que traduzem posturas morais, cívicas e afetivas. O autor afirma ainda que as relações interpessoais na capoeira carregam símbolos ritualísticos que reforçam o sentido de produção coletiva para o coletivo com uma relação de ensino/aprendizagem horizontalizada que só funciona a partir da participação democrática dos envolvidos na ação, sendo uma das lições da capoeira o aprender fazendo, ou seja, a não dicotomização da ação prática do aprendizado teórico, apontando para uma relação democrática entre educandos e educadores, fortalecendo a zona de desenvolvimento proximal de Vigótski (PANGOLIN, 2006). O autor sublinha

sobre a musicalidade, que reproduzo a seguir: “saber cantar e responder: é dever de todos os capoeiristas, não é defeito não saber cantar, mas é defeito não saber responder pelo menos o coro, é proibido na bateria pessoas que não respondem ao coro”

que este processo de construção do conhecimento é permeado por uma forte relação de respeito mútuo, parceria, coletividade, irmandade, tendo efeito benéfico em casos de introspecção, hiperatividade, melhorando a autoestima, elementos que potencializam ações para a construção de uma pedagogia social, que tem em sua essência que a escola não deve ser um lugar apenas para ensinar conteúdos e sim para ser educadora de um povo. Além das dimensões destacadas por Pangolin, o ensino de música na capoeira também está ligado a outros ganhos cognitivos mais especificamente ligados a musicalidade.

Pessoas que não tinham qualquer experiência musical como executantes de música, senão como ouvintes, ao ingressar na capoeira são praticamente obrigados a fazer parte do conjunto musical, ganhando habilidades cognitivas específicas musicais, como responder o coro, tocar instrumentos musicais, e de tocar e cantar ao mesmo tempo, acompanhando o conjunto musical.

4.1.3 A metodologia do Mestre por Nani de João Pequeno

A neta de João Pequeno, Cristiane Santos Miranda, é uma das principais representantes do legado de Mestre João Pequeno. Não apenas pelo parentesco sanguíneo, mas também porque ela acompanhou o mestre em suas atividades desde criança, e quando ele estava em idade avançada, passou a acompanhá-lo em eventos e workshops de capoeira pelo Brasil e no exterior.

A partir dos 80 anos do mestre, em idade avançada, eu comecei a sentir necessidade de acompanhá-lo em atividades administrativas, como a direção do forte, em eventos, workshops, na qual convocavam os mestres, em decisões do forte que ele não podia estar, eu tinha que estar, as pessoas me chamavam, me designaram essa responsabilidade (SANTOS, 2016)

Além disso, desde pequena ela ensinava capoeira no bairro onde residia com o avô, em Fazenda Coutos, subúrbio de Salvador, até fundar o Projeto ‘Pequenos de João’, descrito em capítulo anterior. Esta trajetória está registrada em sua monografia *João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: formação em educação física a partir da roda de capoeira angola*, trabalho de conclusão do curso de educação física da Faculdade Social baiana, dedica um capítulo ao que ela chama de metodologia de Mestre João Pequeno.

Antigamente não se aprendia capoeira em academia, e de acordo com relatos de mestre antigos não se parava para treinar os movimentos, não se tinha treinos como hoje, onde se aprende no passo a passo, mais em compensação era obrigatório se ter um mestre para orientar o sujeito ou ao contrário não entrava nas rodas onde se chegava. Como não se tinha academia, se aprendia na roda. Mestre Barbosa reunia a turma e ia para a roda do mestre Cobrinha Verde onde acontecia todos os domingos, até que em uma dessas rodas o mestre conheceu o mestre Pastinha. (SANTOS, 2012, p. 31)

O trabalho tem como foco o aprendizado corporal da capoeira, porém, como a parte musical segue os mesmos procedimentos dos movimentos de corpo, ou seja, repetir (imitar) em séries o que é passado pelo mestre, pode-se transferir o que ela chama de metodologia do mestre também para o aprendizado musical.

A capoeira esteve presente em minha vida ainda criança. No início meu avô insistia para que meus irmãos o acompanhassem na capoeiragem e franqueava a mim a decisão para iniciar. No ano de 1995, com a inauguração de mais um Núcleo “Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola”, presenciei uma aula e me senti intimidada pelos berimbau, atabaque, agogô e reco-reco, a participar da roda e nunca mais me desliguei da capoeira, encantada, praticava tudo que ele ensinava em horários extras. (...) Com um ano, o Mestre João Pequeno começou a me ensinar a ensinar outras pessoas a arte da capoeira angola, o espaço era a

nossa própria casa, atendendo a nossa comunidade. Iniciei o ensino com a sua orientação, comecei a viajar e ministrar cursos ao seu lado, procurando sempre corresponder ao exigente e amável mestre, vivendo momentos riquíssimos, não somente para a roda da capoeira como também para a roda da vida (SANTOS, 2012, p. 31)

O primeiro ponto da metodologia do mestre que ela destaca é a *não agressividade*. Segundo Santos, o mestre teve a necessidade de criar sua forma e métodos de ensino para um melhor desenvolvimento e compreensão do que ele quer ensinar, para passar seus ensinamentos, porém ele não acreditava no método agressivo para aprendizagem, no qual o mestre teria que ser rígido e duro com o aluno para um melhor desenvolvimento da prática. (SANTOS, 2012, p. 31)

Ela cita que João Pequeno deixa registrado em seu livro que a capoeira só tem nove golpes no qual se multiplicam: **Aú**, que você pode dar de vários tipos; **Negativa** golpe principal defensivo; Tem a negativa descida e tem a negativa do golpe que agente faz que vai dar e não dar; **Rasteira** alta e baixa; **Meia lua** de frente e de costa; **Rabo de arraia**; **Cabeçada** baixa e alta; **Tesoura**; **Corta capim**; **Chapa de frente**, de costa, de lado. Diz o mestre: “criei uma forma de treinamento com golpes de capoeira, combinado com mais alguns exercícios físicos que possibilitam qualquer pessoa, no prazo de três meses, estar apta para entrar na roda de capoeira” (SANTOS, 2012).

A neta analisa que com sua forma de ensinamento o mestre aproximava o aluno da prática, uma vivência natural com a capoeira, fazendo com que os movimentos se expressassem de forma livre, e que a compreensão da capoeira seja possuída de forma natural, sendo aprendida com o amadurecimento a cada dia, dentro da capoeira, sendo cada dia um aprendizado (SANTOS, 2012, p.32). Portanto, para fins de sistematização, o segundo ponto pode ser chamado de *aula-vivência*. Ela nota que durante a aula o momento é também de aprendizado para mestres e professores e todos têm que estar sempre abertos para novos desafios e amadurecimento.

Ele sempre nos mostrou que o grande desafio era dar conta de alunos com menos traquejo de movimento, isso nos fazia refletir sobre seu jeito de ensinar de maneira muito próxima ao aluno, a dedicação a todo o tipo de alunado que chegasse ao seu espaço. Por esse motivo ele criou seu método para que facilitasse para qualquer tipo de pessoa que quisesse ter conhecimento e praticar a capoeira Angola, sem diferenciação, se sentindo acolhido e tratado de forma igualitária dentro das aulas. Ele usava ainda a estratégia de aproximar os alunos mais avançados, durante aulas e rodas, dos alunos mais novos. Os mais experientes tinham que fazer o trabalho de movimentação com o iniciante deixando-o desenvolver-se naturalmente (SANTOS, 2012, p.32)

Santos afirma que, segundo o mestre, nas rodas o aluno desenvolve o que é praticado nos treinos, colocando em prática todos os movimentos, desenvolvendo o molejo de corpo e o amadurecimento dos alunos. Aí está o terceiro ponto: *aula-roda*. Ela aponta que na academia do mestre, João Pequeno cada aluno tem sua expressão de movimento dentro das movimentações criadas pelo do mestre.

Ele não criou um estilo, mais sim um método de aprendizagem e independência dos seus discípulos, No processo de ensinamento a partir dos mestres antigos, os alunos aprendem pela repetição que corresponde a uma característica da pedagogia africana; o mestre não precisa estar dando explicação, o aluno vai aprendendo à medida do possível, ele vai descobrir e redescobrir, a partir do aprendizado integrado, as diversas linguagens estéticas tanto na dança, teatro e muitos outros. (SANTOS, 2012, p.33)

Segundo Nani, o Mestre João Pequeno sem a formação acadêmica elaborou uma metodologia de ensino para melhor transmitir os seus ensinamentos, fazendo com que o alunado não deixe de lado suas experiências adquiridas na sociedade, mas que todo esse conhecimento seja levado para dentro das aulas de capoeira angola e assim lapidado (SANTOS, 2012).

De acordo com a professora, a metodologia de seu avô pode contribuir para o crescimento pessoal e cidadão de uma pessoa, através da consciência do respeito ao outro, aos limites do outro:

(...) uma das questões é o cuidado com o outro, o respeito, a simplicidade, a importância da humanização do ser humano, saber que todos nós temos o limite, e gente precisa saber respeitar esse limite do outro, o espaço do outro, esse cuidado com o outro. Na metodologia de João Pequeno, ele criou uma metodologia, uma forma de dar aula, só que esta forma vai se adaptar em cada um, respeitando esse limite de cada um. Por exemplo, se eu estou numa sala de aula, eu tenho várias cabeças pensantes, de várias culturas, diferentes jeitos de olhar e de pensar, eu tenho que criar um método para administrar todo mundo, mas sabendo que este conhecimento que eu passar, vai se adequar de maneira diferente, tendo consciência que esta forma diferente sempre será positiva. É isso que o mestre tinha, na metodologia dele, ele tinha “que a capoeira chegue”, independente da dificuldade de cada um, de cognição, motora de expressividade (SANTOS, 2016)

Para ela, o mais importante é que o mestre valorizava a particularidade de cada aluno, por outro lado, é possível identificar os alunos de João Pequeno:

Você consegue identificar os alunos de João Pequeno, o jeito de gingar, mas o jeito de se movimentar, o jeito que vai dar o rabo de arraia, a malícia, não é a mesma coisa do mestre João Pequeno. Se vc vê o meu jeito, o jeito de Aranha, de Zoinho, de qualquer aluno, cada um tem seu jeito próprio. É igual uma receita de bolo, não comparando a capoeira com uma receita de bolo, mas vc pega a receita da sua mãe e seu bolo vai ficar diferente, vc tem que

dar o seu toque, e o mestre valorizava isso, em atender independente de quem fosse (SANTOS 2016)

Para a professora, ainda falta respeito com a academia por parte das instituições públicas e com a história que foi processada neste espaço.

Falta respeito com a história. A partir do momento que há um respeito com a história, tudo acontece. Muitas vezes fazem as festas aqui no forte e botam o palco virado pra cá. Por que não faz um rodízio para esse palco girar pelas academias, ou para ficar de costas para o banheiro? Então acho uma falta de respeito, independente do mestre João Pequeno não estar aqui, ele não está mas ele deixou pessoas, que tem história e merecem respeito. Porque a capoeira tem feito o trabalho do poder público, muitos projetos sociais, a gente faz trabalhos sociais aqui até com adultos, o Mestre João Pequeno se foi, mas deixou um trabalho que continua, que se vive, que ainda é feito e respeitado pelo mundo todo, o mundo vem aqui, o mundo nos leva para o mundo todo. Isso aqui faz parte da história do Forte, o espaço de mestre Moraes faz parte da história, o mestre João pequeno faz parte da história, e este espaço faz parte da História. E o resto a gente consegue, com luta, com contribuições, quem quiser contribuir as portas estão abertas, podem vir contribuir, quem não quer, é só não atrapalhar, que já está acontecendo, não é que vai fazer, já está acontecendo. Porque projeto vai e antes de chegar aqui, detém, e depois se acaba, mas o trabalho aqui continua desde 1982 (SANTOS, 2016)

Nesta declaração, entendo que a professora refere-se aos inúmeros projetos que chegam “de cima”, isto é dos órgãos públicos que têm interesses turísticos e econômicos na capoeira, que promovem homenagens, porém não conseguem acompanhar e apoiar o andamento diário, as demandas de uma academia de capoeira.

4.1.4 O ponto de vista dos alunos

A pesquisa com questionários foi aplicada a alunos regulares e alunos visitantes da Academia de Mestre João Pequeno, para levantar dados sobre o ponto de vista dos alunos sobre preferências e habilidades musicais. Optou-se por utilizar amostras não probabilísticas, atendendo às demandas de uma pesquisa qualitativa. A escolha dos participantes que responderam ao questionário foi a mais flexível possível, sendo a única exigência ser aluno da academia referida, não importando se novato, veterano ou visitante. Não foi estabelecida uma meta com número exato de participantes que responderam aos questionários, sendo a escolha realizada pessoalmente e ocasionalmente em dias de aula da academia e em eventos realizados no Forte da Capoeira e na Academia. A intenção com os questionários foi traçar um panorama descritivo sobre o perfil dos alunos, suas habilidades e preferências.

As aulas ocorrem nos turnos da manhã e da noite, porém a aplicação dos questionários ocorreu principalmente no período da manhã, turno de responsabilidade do contramestre Aranha, com o qual acumulei alguns meses de treino como sua aluna em 2005 e 2006. A maioria dos participantes, entretanto, foi escolhida durante eventos promovidos pela Academia, como o Encontro Internacinal da Academia de João Pequeno, realizado na data de aniversário do mestre, comemorada em 27 de dezembro de 2015. Esta data já era comemorada todos os anos enquanto o mestre estava vivo e depois de sua morte continua sendo um dia especial para os envolvidos com a academia.

Outro evento em que ocorreu coleta de dados foi a ‘Feira de Arte e Aprender’, promovido pela Academia para comemorar a data de aniversário de Mestre Pastinha, dia 5 de abril de 2014. Outros eventos realizados no Forte da Capoeira também foram locais em que foram escolhidos participantes para responder aos questionários, entre tais eventos, o ‘Seminário de Salvaguarda da Capoeira’, promovido pelo IPHAN e o ‘Agosto da Capoeira’, promovido pela SETUR.

Dois questionários distintos foram aplicados. O primeiro deles foi mais aberto possível, sobre variáveis de tempo e aprendizagem. A primeira pergunta foi ‘quanto tempo de capoeira’, tendo a seguinte representação de uma linha do tempo:

0-----

Linha do tempo

Nome	Idade	Profissão	Cidade
Giuseppe de Gerônimo	29	Engenheiro	Ragusa (Itália)
Ilena Rigliaco	39	Professora	Catalania
André Hereck Almeida	26	Artesão	Londrina
Clarice Nunes Muniz	41	Professora	Salvador
Mário Coelho Cordeiro Neto	36	designer gráfico	Salvador
Edgar Prates de Abreu	34	Músico	Londrina
Thyago Bezerra	32	Estudante	Salvador
Dilan dos Santos Gomes	21	Estudante	---
Wilson Sena	17	--	Salvador
Tainara Chagas Aguiar	15	Estudante	Salvador
Emanuela Bastos	40	Contadora	Salvador
Maria Luciana Ferreira	39	Militar e professora	Itabuna
Gabriela Cavalcanti Santana	30	Professora	Recife

Tabela 7. Questionário 1

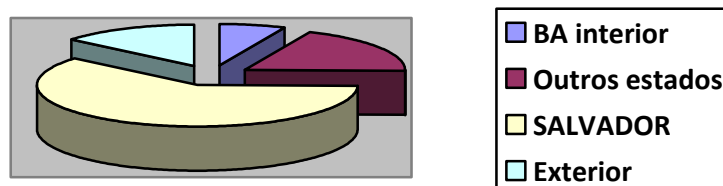


Gráfico 1 Localidades dos participantes do questionário 1

Como explicado anteriormente, a escolha dos capoeiristas para participar da pesquisa através dos questionários foi em sua maioria em eventos ocorridos no Forte da Capoeira, por isso é considerável a variedade de faixa etária, tendo maiores representantes com idade entre 30 e 50 anos, comparados aos pesquisados com idade entre 15 e 29 anos. Os adultos geralmente são maioria nos grupos de capoeira angola com os quais tive contato. Porém, no final da realização desta pesquisa, conheci dois alunos regulares da academia com idades de 12 e 14 anos, alunos do treinel Zoinho, uma novidade em relação à maioria adulta. A localidade dos pesquisados neste primeiro questionário foi em sua maioria Salvador. Mesmo com a proliferação de estrangeiros nas academias de capoeira em geral, e também na capoeira de João Pequeno, os alunos locais sempre marcam presença nos eventos. As profissões dos pesquisados apontou para resultados diversificados: estudante, professora, contadora, militar, artesão, músico, designer, sendo difícil traçar um perfil generalizante.

A próxima tabela indica as respostas dos pesquisados no primeiro questionário sobre variáveis de tempo e aprendizagem. Dos pesquisados, a maioria têm mais de cinco anos de capoeira e a minoria têm um ano ou menos de capoeira.

Anotações de complementos das categorias das questões foram notadas em alguns dos questionários, certamente por ser um questionário aberto, e também pelo fato da pesquisadora muitas vezes acompanhar os pesquisados no momento do preenchimento, esclarecendo dúvidas. Uma das anotações diz respeito ao tempo de capoeira, sendo que uma das alunas pesquisadas diz que têm 9 anos, e anota ‘com interrupções’, deixando claro para a pesquisa e para ela mesma que nesses 9 anos ela tenha ficado sem praticar em certas ocasiões, possivelmente anos, quem sabe possivelmente meses, não sendo possível identificar com precisão. Outra pesquisada diz sobre a idade em que começou a praticar: ‘7 mas parei e depois voltei com 15’’, outra variação sobre o tempo de prática de um aluno de capoeira. Esses dois exemplos de anotações nos questionários conduz a pesquisa a uma constatação: que durante certo tempo de capoeira em anos, o aluno pode realizar a prática frequentemente ou não, pode parar por algum motivo e depois voltar.

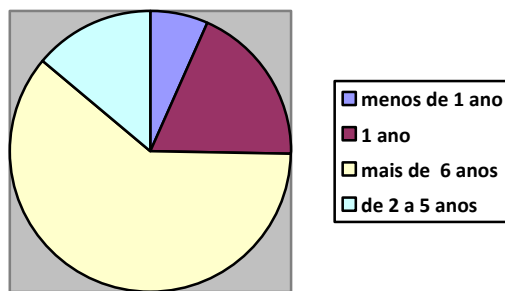


Gráfico 2 Tempo de capoeira questionário 1

Nome	Tempo de capoeira	Com quantos anos começou	Auto avaliação sobre nível musical
Giuseppe de Gerônimo	8 anos	22	Intermediário
Ilenia Rigliaco	6/7 anos	30	Intermediário
André Hereck Almeida	6 anos	20	Intermediário
Clarice Nunes Muniz	1 ano	40	Iniciante
Mário Coelho Cordeiro Neto	1 ano	35	Intermediário
Edgar Prates de Abreu	14 anos	18	Intermediário
Thyago Bezerra	11 anos	18	Intermediário
Dilan dos Santos Gomes	8 anos	10	Intermediário
Wilson Sena	5 anos	12	Entre iniciante e intermediário
Tainara Chagas Aguiar	1 ano	<i>7 mas parou e voltou aos 15*</i>	Iniciante
Emanuela Bastos	1 mês	40	Iniciante
Maria Luciana Ferreira	2 anos	32	Iniciante
Gabriela Cavalcanti Santana	<i>9 anos com interrupções*</i>	21	Intermediário <i>Elementar*</i>

Tab.8 Questionário 1 Variáveis tempo aprendizagem

Sobre o ingresso na capoeira, a maioria dos pesquisados respondeu que começou a praticar capoeira na idade adulta, depois dos 18, e duas pessoas começaram a prática depois dos 40 anos. É maioria na capoeira angola estudada adultos com idade avançada.

Porém eventualmente ocorre a presença de crianças e adolescentes, geralmente filhos de alunos, ou de professores e mestres. A terceira questão foi sobre a participação do aluno da bateria de uma roda de capoeira. Na questão havia uma lista dos instrumentos que compõem uma bateria de capoeira e ainda havia a recomendação de ‘marcar de 1 a 10 de acordo com a preferência ou habilidade com os instrumentos musicais na roda’. Esta questão também causou dúvidas entre os pesquisados, sendo necessária uma explicação complementar com exemplos para orientá-lo com resposta. Nela foi possível identificar que o berimbau gunga é a última opção de metade dos pesquisados que marcaram o gunga entre suas preferências, pois dos treze totais, dois não marcaram o gunga com nenhum número. Para nenhum o gunga é a primeira opção, sendo a segunda escolha apenas para um dos pesquisados. O berimbau médio é a primeira opção para apenas um dos pesquisados. O viola está entre a preferência de boa parte dos pesquisados e também como última opção de alguns. Vejamos caso a caso:

Nome	Gunga	Médio	Viola	Pandeiro	Agogô	Reco	Atabaque	coro	cantar ladainha e /chula/corrido
Giuseppe	10	8	----	10	1	1	8	---	10
Ilena	---	---	10	---	---	---	---	---	10
André	--	--	1	3	--	--	2	--	4
Clarice	10	10	10	2	3	10	10	1	1 e 10
Mário	3	2	1	4	7	6	5	10	9 e 8
Edgar	2	1	3	4	5	6	4	--	1
Thyago	5	4	1	6	7	3	2	8	10 e 9
Dilan	3	2	1	2	4	5	5	1	3*
Willon	10	4	3	1	3	10	2	1	10 e 2
Tainara	10	10	10	2	1	4	3	1	10
Emanuela	10	1	9	2	10	10	10	1	9 e 1
Maria	10	4	10	1	2	8	9	1	3
Gabriela	7	9	8	10	4	3	5	2	6 e 7

Tabela 9. Preferência e habilidade com os instrumentos da capoeira

O pandeiro está em última opção para dois dos pesquisados e em primeiro para outros dois. As respostas sobre o agogô estão bem diversificadas de 1 a 10. O reco-reco é última opção para alguns e primeira para apenas um aluno. O atabaque é última opção para dois alunos e segunda opção para três deles. O coro é a preferência/habilidade número um de grande parte dos pesquisados e última opção apenas para um. Cantar ladainhas é mais expressivamente última opção, porém é a primeira opção de dois dos alunos. Cantar chulas e corridos também foi mais destacada como uma das últimas preferências.

A quarta e última questão foi uma autoavaliação do conhecimento musical não apenas de capoeira, mas de música em geral. Nesta questão, a maioria respondeu intermediário e ninguém avançado. Alguns dos pesquisados ficaram confusos, sendo necessária uma explicação da minha parte, como essa “por exemplo se você toca outros instrumentos que não são da capoeira, pode até escrever que outros instrumentos são esses”. Desta forma, também foram feitas anotações nesta questão, sendo que dois alunos de autoavaliação intermediário em música marcaram ‘repique e marcação de banda afro’ como outros instrumentos que toca. Outra anotação particular foi de uma aluna que marcou intermediário e escreveu: “elementar para acompanhar a bateria musical da roda”, cuja estrofe pode ser interpretada como aluna ciente de que ela tem os conhecimentos musicais básicos para acompanhar a roda de capoeira.

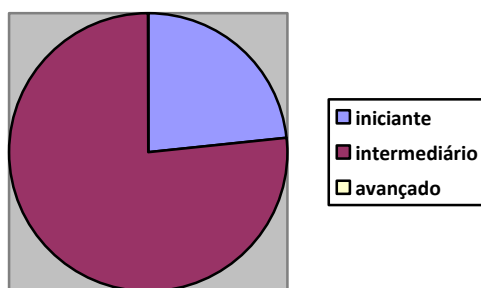


Gráfico3 autoavaliação musical questionário1

Devido ao fato da amostra ser não-probabilística no questionário um, a análise dos dados revela que não há muitos padrões no quesito de preferência/habilidade com instrumentos musicais da capoeira. Nota-se que é comum que alunos iniciantes escolham os berimbaus como última opção e aqueles com consideráveis anos de capoeira preferem o berimbau viola, pois há possibilidade de “repicar”, isto é, improvisar, o que

revelaria uma maturidade musical no conjunto referido. O coro está entre os preferidos tanto em iniciantes quanto em intermediários.

Ciente da incapacidade do questionário em responder à questões relativas aos procedimentos de aprendizagem de instrumentos na capoeira, foi elaborado o questionário dois, cujos dados serão expostos a seguir, que não foi tão aberto quanto o primeiro, porém ainda com questões optativas.

Da mesma forma que o questionário um, a escolha dos pesquisados para responder ao questionário dois foi também totalmente flexível, sendo os momentos mais privilegiados durante eventos realizados no Forte da Capoeira, principalmente durante o Encontro Internacional da Academia do Mestre João Pequeno realizado em dezembro de 2014.

Os perfis dos participantes estão descritos na tabela a seguir:

Nome	Idade	Profissão	Cidade
Jeremy Warne	31	Programador	Andeland Nova Zelândia
Sin Tieira	33	Engenheiro de computação	Japão
Marcelo Pignatari	45	Advogado	Londrina
Ismael Gobav	27	Veterinário	Quito-Ecuador
Fernanda Nasse Dornellis	28	Engenharia ambiental	Londrina
Colette Decilets	59	Mestre –Grupo de Capoeira Semente Jogo de Angola	Montreal
Alice de Oliveira/Batatinha	40	Produtora	Salvador
Daniela Amoroso	36	Professora de dança	Salvador
Márica Duarte (Pavão)	45	Funcionária pública	Salvador
Haroldo Cardoso	44	Pro. Ed. Física	Salvador
Takamaco	28	Hoteleiro	Japão
Martim Corrales	29	Ciclista	Buenos Aires

Tabela 10. Pesquisados no questionário 2

Os pesquisados tinham a partir de 27 anos, isto é, idade adulta, e a pessoa mais velha tinha 59 anos. As profissões deles são diversificadas, desde profissionais liberais como advogado, veterinário, professores, funcionários públicos. Uma das pesquisadas assinalou como profissão mestre de capoeira no Grupo Semente do Jogo de Angola em Montreal e outro colocou como profissão ciclista. As localidades assinaladas foram a maior parte de Salvador, dois de Londrina, PR e o restante de estrangeiros, do Japão, Buenos Aires, Nova Zelândia e Equador.

A seguir, as respostas dos pesquisados

Nome	Tempo capoeira (anos)	quantos anos começou	1º instrumento de capoeira q conseguiu tocar	instrumento da capoeira q mais gosta	instrumento da capoeira q acha mais difícil	Como vc aprende música da capoeira	Participa Da bateria Com qual Instrument.
Jeremy	+ de 10	Entre 19 e 25	Médio	Médio	Gunga	Observa, Ouve, Imita Ouve cds	Todos
Sin	- de 1	Entre 26 e 36	Berimbau	Médio	Médio	Observa Ouve Imita	Reco reco
Marcelo	+ de 10	Entre 10 e 15	Berimbau	Viola	Gunga	Observa Ouve Imita	Todos
Ismael	Entre 5 e 10	Entre 5 e 10	Berimbau	Atabaque	Viola	Observa Ouve Imita Ouve cds	Todos Menos cantar Ladainhas Chulas e corridos
Fernanda	Menos De 5	Entre 19 e 25	Agogô	Atabaque	Gunga	Observa Ouve Imita	Todos Menos cantar Ladainhas Gunga
Colette	Mais De 10	Entre 26 e 36	Berimbau	Gunga E cantar Ladainhas	Atabaque	Observa Ouve Imita Ouve cds	Todos
Alice	Mais De 10	Entre 10 e 15	Palma*	Cantar Chulas e corridos	Viola	Observa Ouve Imita	Todos menos gunga e viola
Daniela	Menos De 5	Entre 19 e 25	pandeiro	Pandeiro Atabaque Médio Cantar Coro Chulas e corridos	Cantar ladainhas Viola Gunga	Observa Ouve Imita Ouve cds Vídeos Na internet	Recoreco Agogô Pandeiro atabaque Médio Coro
Márcia	Mais De 10	Entre 16 e 18	Canto	Viola	Viola	Observa Ouve Imita Ouve cds Vídeos Na internet	Todos
Haroldo	Mais De 10	Entre 19 e 25	Agogô	Agogô	Gunga	Observa Ouve Imita	Recoreco Agogô Atabaque
Takamaco	Menos de 1	Entre 26 e 36	---	Pandeiro	Médio Viola Gunga	Observa Ouve Imita	atabaque
Martim	Menos de 1	Entre 26 e 36	Berimbau	Médio	Gunga	Observa Ouve Imita Ouve cds	--

Tab.11 Respostas do questionário 2

Em relação ao tempo de capoeira, a maior parte dos pesquisados têm mais de 10 anos ou menos de 1 ano de prática. A maior parte respondeu que começou a praticar entre 26 e 36 anos, seguido por aqueles que começaram na faixa entre 19 e 25 anos. Sobre qual instrumento da capoeira conseguiu tocar primeiro, a maioria das respostas foi berimbau, apenas um respondeu pandeiro, um outro agogô, outro canto e uma das pesquisadas inseriu a resposta palma, referindo-se ao acompanhamento com palmas das cantigas.

Sobre qual instrumento da capoeira mais gosta, o berimbau médio está entre os preferidos, seguido pelo berimbau viola, pelo atabaque, e pelo canto de chulas e corridos, sendo que apenas um pesquisado assinalou pandeiro, um outro ‘gunga e cantar ladainhas’ e um outro prefere o agogô. O gunga é considerado o instrumento mais difícil de tocar, seguido pelo berimbau viola, porém há quem diga que o mais difícil é o berimbau médio e cantar ladainhas.

Sobre o aprendizado musical da capoeira, a maioria respondeu que aprende observando, ouvindo, imitando, sendo que alguns além desses três fatores ainda ouvem cds de capoeira e vêem vídeos na internet. Quando a pergunta é qual dos instrumentos você toca na bateria de uma roda, a maior parte das respostas foram todos, sendo que um dos pesquisados escolheu ‘todos menos gunga e viola’, um outro escolheu ‘todos menos cantar ladainhas chulas e corridos’, por outro lado um deles respondeu que só toca recoreco, outro toca apenas o atabaque.

A tabela a seguir é sobre outros instrumentos musicais que não fazem parte da roda de capoeira. Se o aluno já tocava algum antes da capoeira ou se começou a tocar outro instrumento depois que iniciou na capoeira:

nome	Idade	Tocava algum instrumento musical antes da capoeira?	Começou a tocar outro instrumento musical depois da capoeira?
Jeremy Warne	31	Não	Sim, violão
Sin Tieira	33	Sim, violão	Não
Marcelo Pignatari	45	Sim, violão	Sim, pandeirão
Ismael Gobav	27	Sim, percussão	Sim, violão
Fernanda Nasse Dornellis	28	Não	Sim, maracá e pandeirão
Colette Decilets	59	Sim baixo	Não
Alice de Oliveira/Batatinha	40	Não	Não
Daniela Amoroso	36	Sim, pandeiro	Sim caixa
Márica Duarte (Pavão)	45	Não	Não
Haroldo Cardoso	44	Não	Não
Takamaco	28	Sim, percussão	Não
Martim Corrales	29	Sim, trombone	Não

Tabela 12. Questionário 2: sobre outros instrumentos

É possível afirmar que entre os pesquisados há pessoas cuja vida musical é exclusiva na capoeira, com base em alunos pesquisados que não tocavam nenhum instrumento musical antes de iniciar na capoeira e não começaram a tocar nenhum instrumento depois de ingressar na capoeira. Porém há quem já tocasse instrumentos como violão, percussão e trompete. Depois de ter iniciado na capoeira, dois dos pesquisados começaram a tocar violão e dois deles pandeirões.

A pesquisa com questionários para os alunos nesta tese teve a intenção de traçar um panorama sobre o lado da aprendizagem musical na capoeira, sobre a perspectiva do receptor, de acordo com as relações entre variáveis de tempo, aprendizagem, habilidade e preferências musicais. A escolha dos participantes, como já mencionado, não foi probabilística, sendo a função dos questionários, descritiva.

Como os questionários foram aplicados em sua maioria com alunos não regulares, foi realizado um complemento sobre o ponto de vista de alunos regulares na

academia. Para isso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com quatro alunos, com os mesmos pontos investigados nos questionários. Mais uma vez é preciso destacar que as amostras de entrevistados também foram não probabilísticas, sendo apenas materiais descritivos. A primeira delas foi com Arilma Soares, que está desde 2005 na academia, ela diz que apesar dos 11 anos de capoeira, somente há dois anos passou a freqüentar regularmente as aulas, como aluna de Aranha. Ela é da área de dança, está fazendo mestrado e diz que antes de começar na capoeira já tocava pandeiro, mas teve muita dificuldade com a música, segundo ela, não se atrevia a cantar e tocar. Para ela, o instrumento mais difícil é o atabaque, e o que ela prefere é o berimbau médio. Ela diz que para o aprendizado musical, usa como recursos o solfejo, que descreve como sendo um repetir com a voz o que o instrumento está fazendo, e o ritmo do corpo, que está ligado à sua área da dança.

Outro aluno regular que foi entrevistado foi Marcos Cordeiro, de 44 anos, um dos alunos mais veteranos, que segundo ele está na Academia há 30 anos, foi aluno direto de João Pequeno, e há 18 anos treina regularmente com Zoinho e Aranha. Ele diz que não tocava nenhum instrumento antes da capoeira, e começou com o reco-reco e agogô, e depois foi passando para os outros instrumentos, até chegar ao berimbau, sendo seu preferido o viola. Ele diz que apreende por imitação, principalmente na audição, mas não costuma aprender ouvindo CDs ou através de vídeos. Para ele a musicalidade da capoeira ajudou a despertar sua atenção, ficar mais consciente com a respiração e a ter mais controle com o corpo.

Outro aluno entrevistado foi Péricles Ulisses, de 14 anos, aluno regular a cerca de um ano, morador das imediações da academia, aluno de Zoinho, diz que toca mais o agogô, reco-reco, pandeiro e atabaque, mas acha o mais difícil o atabaque, porque ele “dá o impulso e se errar todo mundo percebe”. O instrumento preferido dele é o berimbau viola, e ele admite que também é difícil, principalmente tocar e cantar com o viola, porque ele repica o tempo todo. Ele gostaria de aprender violão. E o último aluno entrevistado é Jorge Ferreira Arribas, de 12 anos, também morador das imediações da academia e aluno de Zoinho, está a dois meses no grupo. Ele ressalta que na capoeira não adianta só tocar, tem que tocar e cantar e ao mesmo tempo, e para ele o instrumento mais difícil é o atabaque. Ele diz que antes de ingressar na capoeira não tocava nenhum instrumento e que começou a aprender violão com um dos alunos da academia.

A escolha de amostras não probabilísticas liberta a pesquisa de levantamentos e estatísticas sobre os dados levantados, sendo a representatividade do número de questionários e do número de entrevistas com os alunos, satisfatória para os objetivos desta pesquisa qualitativa/descritiva. É possível afirmar que a comunidade capoeirista pesquisada é composta pela maioria de pessoas de diferentes partes do Brasil, parte é do exterior, com diferentes vidas profissionais, que aprendem a música da capoeira observando, ouvindo, imitando, ouvindo Cds de capoeira e vendo vídeos na internet. Todos gostam de tocar berimbau, assim como os outros instrumentos, e cantar o coro na roda.

4.1.5 Capoeira, educação e cinema

A capoeira entrou para as telas do cinema, com produções consagradas que levaram a temática para as salas nacionais e internacionais. Um dos mais expressivos trabalhos sobre a ligação entre capoeira e cinema foi o livro de Castro, *Campos de visibilidade da capoeira baiana, as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte*⁴³. Capoeira e cinema, entretanto, não está apenas em roteiros acadêmicos e de ficção. Um projeto realizado pela Academia de Mestre João Pequeno é um exemplo que ilustra esse horizonte. O blog Cinema Capoeira e Samba - CECA-AJPP⁴⁴, foi criado para o projeto "Cinema, Capoeira e Samba" que acontece na sede do Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, Academia de João Pequeno de Pastinha, a qual foi foco de um estudo de caso nesta tese. Este projeto constitui-se em um momento de atividade cultural. Entretanto pode também ser considerado um momento educacional, na medida em que reúne alunos, professores e mestres ligados à Academia, com intuito de ampliar suas compreensões sobre a cultura afro-brasileira, através de obras cinematográficas.

O projeto nasceu com o intuito de acontecer em todas as últimas sextas-feiras de cada mês, às 19hs. O objetivo dos encontros é exibir um curta e/ou um longa metragem com temáticas relacionadas direta ou indiretamente com a capoeira, e ainda realizar bate-papos entre alunos, mestres e a comunidade bahiana. Para finalizar a programação acontece uma roda tradicional de samba com o Grupo Botequim, grupo de samba consagrado em Salvador.

De acordo com o texto de abertura do *site*, escrito por Everaldo Ferreira dos Santos, o treinel professor Zoinho, que é um dos representantes da Academia, o Projeto Capoeira, Cinema e Samba teve início de suas atividades no dia 19 de Agosto de 2008 e tem como sua raiz o CECA AJPP – Centro Esportivo de Capoeira Angola João Pequeno de Pastinha, espaço é exclusivo para capoeira angola, no qual o grupo tem como objetivo formar o capoeirista também do ponto de vista sociocultural. Segundo Everaldo no referido texto, a ideia do CECA nasceu como forma de valorizar a cultura

⁴³ Brasília: Editora Ministério de Esporte e Turismo, 2010, 228p, vol único

⁴⁴ Disponível em <http://www.cecajpp.blogspot.com.br/>

afro-brasileira através da exibição de filmes com essa temática e de uma roda de samba tradicional.

O primeiro filme exibido foi “Memórias do Recôncavo: Besouro e outros capoeiras”, do cineasta e pesquisador de cultura popular Pedro Abib, aluno do Mestre João Pequeno. O filme é um documentário que aborda a capoeira e suas histórias em um dos prováveis locais de seu surgimento no Brasil: o Recôncavo Baiano, no qual busca-se reconstruir a memória sobre fatos e personagens envolvidos com a capoeira, a partir de depoimentos de antigos capoeiras moradores da região etambém de estudiosos e pesquisadores, trazendo um rico acervo de imagens de arquivo. Um dos pontos centrais do filme é reconstruir a memória de um famoso personagem da região, um ícone da capoeira, o lendário Besouro de Mangangá. A produção do filme foi da *Docdoma Filmes*, o argumento, roteiro e direção de Pedro Abib, direção de produção de João Rodrigo Mattos, produção executiva de Adler Paz, direção de fotografia de Alexandre Basso, som de Kiko Povoas, montagem de Bau Carvalho. O filme têm 54 minutos e foi produzido em 2008.

Nesta primeira edição do projeto, alunos, mestres e discípulos de capoeira participaram da sessão e logo em seguida ocorreu uma roda de samba com o grupo de Samba Botequim. No dia seguinte, aconteceu a tradicional roda de capoeira angola no CECA e posteriormente a apresentação da orquestra de berimbau com o Projeto: Pequenos de João.

Com o sucesso da primeira edição, afirma Everaldo, firmou-se a ideia de toda a última sexta-feira de cada mês fazer a exibição de filmes culturais com foco na capoeira, samba e cultura popular em geral. Alguns dos filmes exibidos foram “Jubiabá” e “Tenda dos Milagres” de Nelson Pereira dos Santos, “Barravento” de Glauber Rocha, “O Pagador de Promessas” de Anselmo Duarte, entre outros clássicos do cinema brasileiro. Uma das obras exibidas foi a produção baiana “O velho capoeirista”, de Pedro Abib, no qual Mestre João Pequeno narra sua história, ao mesmo tempo que opera a construção de um berimbau e um caxixi. Na primeira parte do enredo do filme, o mestre volta à Mata de São João, local em que morou com a família, ambulantes que trabalhavam em áreas rurais, para tirar a madeira de fazer o berimbau, a biriba, explicando “que tem que tirar no escuro, quatro dias depois da lua cheia, assim como qualquer madeira para fazer casa”. Em seguida, descascando a madeira, e passando vidro para tirar os fiapos, ele narra que era treinel de Pastinha, que foi ele que treinou

mestres como Mestre Curió, Mestre João Grande, e em seguida ele começa preparar a cabaça, depois corta a base trançando um caxixi, enquanto é narrado o panorama histórico da capoeira.

Outra particularidade do encontro organizado por Zoinho, é que após a exibição dos filmes, é feita distribuição aos convidados do mungunzá, comida típica africana, preparada com milho branco e leite de coco. Segundo Everaldo, “Nesses filmes que são exibidos encontram-se assuntos para serem debatidos, daí a ideia de não limitar-se somente a roda de capoeira e sim preparar os capoeiristas para a roda da vida”. Para quem quiser participar do projeto a entrada é gratuita. Para Everaldo, a roda de samba tradicional comandada pelo Grupo Botequim, que dá sequência à exibição do filme, tem como objetivo valorizar esse gênero da música brasileira que é um dos símbolos de nossa identidade, através dos clássicos do nosso samba que são cantados por todos os presentes, que participam com muita energia da roda, sambando e até improvisando alguns versos. O professor conclui o texto de abertura do blog com os dizeres: “De um Professor de capoeira angola, capoeirista, estudante de cultura afro-brasileira e um curioso do cinema brasileiro: Everaldo Ferreira dos Santos (Prof. Zoinho)”.

Um outro blog também foi criado por Everaldo como desdobramento do projeto Cinema Capoeira e Samba, está disponível em <http://ceccass.blogspot.com.br/>. O título da página diz *Centro Educacional de Capoeira, Cinema e Artes Sociais*. Segundo Everaldo, no blog ele atualiza as ações do projeto, mas também posta certificados que atestam sua formação como capoeirista e também seus cursos de capacitação em projetos culturais. Ele chama a atenção para a postagem de seu diploma de mestre emitido pela academia, referente ao período de 1990 a 2007, apesar de ser conhecido como treinel Zoinho, ele garante que se formou mestre através deste certificado.

Outra ligação do grupo de capoeira estudado com o cinema foi a participação de um dos alunos do Projeto ‘Pequenos de João’ em Besouro, o filme, em 2009. Os produtores do filme visitaram os ambientes do projeto e propuseram que os alunos meninos passassem por uma seleção para escolher o aluno que melhor representaria o personagem Besouro quando criança. Este momento foi marcante para o projeto, de acordo com a professora Nani de João Pequeno, o que foi descrito em capítulos anteriores.

4.1.6 Plataformas digitais, capoeira e educação

Com a amplitude alcançada pelo emprego das tecnologias de comunicação modernas e pós-modernas na educação e no desenvolvimento do setor da educação à distância – EAD, a educação musical amplifica seu alcance. São inúmeros exemplos de aplicação das tecnologias EAD na educação musical, entre elas, a destacada aqui, uma interface entre capoeira, educação musical e o Portal Capoeira, plataforma digital que reúne vídeos, fotos, notícias e publicações acadêmicas.

O crescente papel da capoeira enquanto instrumento pedagógico, reforçado pela Lei 10639, em aulas de história, sociologia, educação física, música, fez com que alunos de ensino básico, fundamental e médio precisassem pesquisar a capoeira em plataformas digitais. Desta forma, plataformas digitais como o Portal Capoeira podem contribuir com conteúdo e espaço para debates, que podem ser usados em diferentes tipos de pesquisa em educação musical, história, sociologia e outras disciplinas.

Nesta parte do texto, foi analisado um específico Portal com a interface educação, capoeira e música, o Portal Capoeira, que pode auxiliar pesquisas de alunos desde o ensino básico até o universitário, sendo também um local de publicar artigos acadêmicos.

A colaboração entre tecnologia e educação possibilitou o desenvolvimento do setor da Educação à Distância- EAD. No Brasil, a primeira geração da EAD, compreende a rádio-escola, criada em 1923, por Roquete-Pinto e posteriormente doada ao Ministério da Educação e Cultura, MEC, seguida pela televisão educativa, sendo um dos mais conhecidos e popularizados exemplos o programa Telecurso 2º grau. Neste tipo de EAD, para o esclarecimento de dúvidas, os alunos utilizavam a correspondência via correio, telefone ou fax. A segunda geração é das Universidades Abertas, proposta que abre as portas do ensino superior para localidades em que não existem fisicamente universidades públicas ou privadas. As próximas gerações são das teleconferências e das possibilidades da internet de reunir na mesma plataforma áudio, vídeo e texto. Com o emprego das tecnologias de comunicação modernas e pós-modernas na educação no desenvolvimento do setor da EAD, a educação musical também aumenta suas possibilidades. A noção idealizada de um professor-tutor, especialmente dedicado ao aluno que deseja aprender música, vai sendo somada à possibilidade de interações com os recursos tecnológicos e midiáticos. É a passagem do “um pra um ao grande link”

(LOURO, 2008). Os estágios de propagação do conhecimento se modificaram intensamente: desde a comunicação e educação orais, presenciais, de “um pra um”, em que o emissor e receptor compartilhavam o mesmo tempo e espaço social; passando pelo midiático, em que o receptor é na maioria das vezes passivo, para as contemporâneas comunicação e educação digitais, nas quais tempo e espaço não estão no mesmo contexto.

Este capítulo selecionou um exemplo de plataforma digital com potencial educativo, o Portal Capoeira, disponível em portalcapoeira.com, e investigou suas contribuições para a pesquisa em capoeira e educação. Dois artigos publicados no portal com a interface capoeira, educação e música foram utilizados para analisar as possibilidades e sugerir debates sobre o tema, que permanece em aberto, uma vez que as iniciativas de inserir a capoeira na educação formal são pontuais, e as políticas públicas na área ainda estão em debate.

As raízes da transmissão do conhecimento estão nos membros das sociedades orais, que contavam apenas com recursos de sua memória para reter e transmitir as representações que lhes eram convenientes permanecer através do tempo. Através de recursos como dramatização, personalização, artifícios narrativos diversos, as representações tinham chances de sobreviver em um ambiente composto quase unicamente por memórias humanas (LIMA, 2007). Tempo e lugar estavam juntos na recepção e emissão das mensagens, isto é, no mesmo universo semântico, no qual não existiam modos sistematizados de armazenar as representações para futura reutilização, exigindo um contínuo recomeço, uma renovação suscetível a alterações visíveis de geração para geração. A história se fazia a partir de registros “incerto” da realidade, fortemente filtrada e mediada pelo sujeito da ação. O primeiro sinal utilizado pelos seres humanos para se expressarem foi a pictografia, forma primitiva que pode ser comparada ao início das expressões gráficas utilizadas pelas crianças: desenhos de figuras, rabiscos. Os sinais pictográficos continuam sendo usados nas telas de computadores, inseridos em sistemas de hipertextos na forma de ícones. (LIMA, 2007) Segundo a autora, as primeiras formas de escrita- ideogramas e equivalência de fonemas - surgiram por volta de 3000 a.C, na Mesopotâmia, enquanto ao mesmo tempo no Egito já eram utilizados papiros e tintas rudimentares para representar signos escritos e somente no Séc. III a.C surge o pergaminho e a reunião de vários pergaminhos dá origem ao livro, cria a figura

do leitor, para o qual a realidade passa por um filtro muito mais refinado do que ocorre com o ouvinte no tempo da oralidade.

A informática e o texto eletrônico provocaram uma revolução nas formas e métodos de geração, armazenamento, processamento e transmissão da informação. Este ponto é o que une os campos da ciência da informação e da educação. A possibilidade de acessar conteúdos disponíveis em ambientes virtuais torna-se complemento para a educação presencial e para a educação à distância, fundamental. O ápice da disjunção entre tempo e espaço e entre espaço e mensagem é o hipertexto, que segundo Lima, é uma forma texto que desterritorializa o texto, deixando-se sem fronteiras e/ou acelerando os tempos, encadeando e justapondo diferentes textos, compartilhando um mesmo espaço de produção e até alterando sua compreensão (LIMA, 2007). A principal função do hipertexto é organizar documentos em trechos diversos e combiná-los conforme as necessidades de compreensão e organização, numa abordagem de estruturação e manipulação de textos caracterizada pela não linearidade. Lima aponta que, na passagem do “texto” ao “hipertexto” ocorre a hiperbolização da forma, dos contornos, dos limites da palavra e do texto, ultrapassando fronteiras da linearidade e do suporte impresso. As unidades de informação em um hiperdocumento podem conter diferentes tipos de dados, textos, figuras, fotos, sons e são conectadas a uma variedade de estruturas por links - elo, ligação, vínculo, âncora ou botão – que são ativados implicando abertura de nova janela, contendo o documento referenciado. A velocidade caracteriza o hipertexto tornando possível deslocar-se fácil e rapidamente, de um ponto a outro.

Desta maneira, é possível compreender o fascínio que exercem os dispositivos móveis, como celulares, tablets e notebooks e as possibilidades de conectá-los à plataformas digitais pela internet, mares de conhecimentos navegáveis e sua infinidade de links, disponíveis a partir de um simples clique. A educação ao considerar tais ferramentas tem possibilidade de ampliar suas configurações de acordo com a sensibilidade de professores e formuladores de currículo em absorver as inovações. A seguir, é apresentado o Portal Capoeira, no qual o navegante sendo um estudante, professor ou pesquisador de música e ainda seu interesse seja especificamente a interface entre capoeira, educação e música, o Portal Capoeira torna-se uma boa opção de pesquisa.

O Portal Capoeira é uma plataforma digital que reúne vídeos, textos e fotos sobre capoeira no endereço eletrônico www.portalcapoeira.com. A equipe do Portal capoeira é composta pelo editor Luciano Milani, professor e técnico de informática, de Mogadouro, Bragança, Portugal, e pelos colaboradores: Acúrsio Esteves, professor, pesquisador e escritor de Salvador, BA, Mano Lima, jornalista, professor e pesquisador, Jean Adriano Barros da Silva, mestre Pangolin, professor, pesquisador e mestre de capoeira da Associação Cultural GUETO, Maíra Hora, designer, da Associação de Capoeira Cordão de Ouro, de São Paulo, SP, Careca, do Centro Cultural Capoeira Baiana, de Valença, Espanha, na contabilidade, Túlio Henrique Mello, o Professor Tubarão, da Associação de Capoeira Cordão de Ouro, de Belo Horizonte, MG, Eulálio Cohim Hereda de Freitas, o Cruzeiro de São Francisco, do Centro de Cultura de Capoeira Tradicional Baiana, Salvador, BA, Marcene Marques da Silva Filho, o Shian de Parnaíba, Piauí, Ricardo Augusto da Costa, o Beija Flor do Grupo Macungo de Capoeira, de São Bernardo do Campo e ainda os parceiros Mestre Decânio, Bruno Souza, Capoeira da Bahia, Portal capoeira RS, Mestre Jerônimo, Rod@ Virtual e Mestre Gavião/Gigante

O portal tem as seguintes editorias fixas: A) Capoeira, dividida em 1) eventos agenda 2) notícias e atualidades 3) publicações e artigos – downloads 4) curiosidades 5) frases e citações 6) mestres 7) Jovens mestres de capoeira 8) musicalidade 9) produtos 10) fotos e vídeos 11) jogos e passatempos 12) saúde e comportamento 13) cidadania 14) capoeira mulheres 15) capoeira sem fronteiras 16) Semana Decânio 17) Capoeira Mogadouro 18) Maculelê, puxada de rede e samba de roda e 19) crônicas da capoeiragem, 20) dicionário de capoeira 21) Arquivo; B) Interatividade, dividida em 1) fotos 2) cartão postal 3) galeria de vídeos 4) Rádio Portal capoeira 5) capoeiragens, C) Jogos, dividido em 1) palavras cruzadas, 2) jogos de ligar as colunas, 3) quiz capoeira, 4) puzzles da capoeira e 5) mestres e discípulos D) Sites E) Serviços F) Portal Capoeira, na qual consta os nomes que integram a equipe do portal e um mapa de visitação com espaço para os visitantes assinarem. Tais editorias atraem os mais diversos tipos de pessoas, entre eles, mestres, professores e treinadores de capoeira, alunos que a praticam em academias, pesquisadores e pessoas interessadas na capoeira, que desejam praticá-la ou apenas conhecer mais sobre o tema.

Para tentar responder a pergunta - como um portal como esse pode contribuir nas pesquisas sobre educação, capoeira e música? - foram selecionadas publicações do

portal com perfil acadêmico, cujo conteúdo contemplasse as interfaces capoeira/educação e capoeira/educação/música. A primeira publicação escolhida foi *Capoeira na Educação Formal*, segundo o editor do portal, a artigo apresenta trechos da palestra do mesmo título proferida pelo professor de capoeira Mestre Zulu, no VII Fórum Nacional de Capoeira, realizado na Câmara dos deputados em Brasília, em dezembro de 2005. O autor, que também é autor do livro “Idiopráxis de capoeira”, sobre o mesmo tema, é um militante na luta de implantar a capoeira na educação formal do distrito federal, criador do “Projeto Ginástica Brasileira”, apresentado à Secretaria de Cultura do distrito federal, resultando na implantação em 1982 de um núcleo experimental para a capoeira da 5ª série do ensino fundamental até a 3ª série do ensino médio. Em 1987, lançou o projeto: “Currículos e Programas: Expansão da capoeira na Rede Oficial de ensino”, prevendo a implementação dos Centros de Aprendizagem de Capoeira (CAC) e ainda cursos de capacitação para professores. De acordo com o autor, a iniciativa de inclusão da capoeira no currículo oficial do ensino fundamental e médio rendeu vários desdobramentos entre eles, a inclusão desta como modalidade nos Jogos Escolares Brasileiros (ZULU, 2005). Para o professor Zulu, entre as modalidades de ensino da capoeira possíveis estão, primeiramente como atividade curricular programática, incluída na Educação Física e ministrada pelo mesmo professor, em seguida como atividade curricular complementar, segundo o autor, oferecida em centros ensino e treinamento. Uma terceira opção seria como atividade curricular suplementar, oferecida num centro especializado para a formação de uma seleção escolar de capoeira. O professor aponta que no ensino superior a capoeira deve ser oferecida como curso de extensão, disciplina obrigatória no curso de educação física, disciplina optativa para outros cursos, curso de especialização de pós-graduação e finalmente o que ele chama de curso sequencial com abrangência em áreas como biologia, medicina, história, pedagogia, etc. O artigo é um dos mais acessados no portal com 5081 acessos no dia 14 de abril de 2013.

O próximo artigo selecionado para análise, *A capoeira na educação Infantil*, com 30575 acessos em 14 de abril de 2013, é do autor Jean Adriano, Mestre Pangolin, graduado em Educação Física pela UFBA, especialista em metodologia do ensino de Ed. física pela UNEB, mestrando em Educação, UFBA e mestre de capoeira. O artigo discute bases históricas e ideológicas sobre capoeira na educação infantil no contexto escolar e almeja contribuir para a edificação de uma pedagogia social. O autor

apresenta os seguintes dados para ilustrar o nível de organização da capoeira atualmente: é praticada em 132 países diferentes; há uma Federação Internacional de Capoeira (FICA), que coordena trabalhos em Portugal, Canadá, Argentina, França, entre outros países; no Brasil há 84 ligas regionais e municipais, 24 federações estaduais, uma confederação brasileira, uma associação brasileira de árbitros, uma associação brasileira para portadores de necessidades especiais. O autor através do que ele chama de dialética capoeira/escola, demonstra como a capoeira passou de “da luta marginal à alternativa educacional” (PANGOLIN, 2006). A princípio, ele considera a premissa que o sistema de ensino da sociedade capitalista se assenta no racionalismo burguês, isto é, uma elite esclarecida *versus* uma massa bruta que deve obedecer sem questionar, enquanto a capoeira historicamente foi símbolo de contestação, e sua lógica extrapola o conceito de educação escolar. Para o autor, o uso da capoeira na lógica escolar, esteriliza as possibilidades revolucionárias de construção de uma pedagogia social com bases em valores de sociedades africanas que caracterizam a capoeira, porém Mestre Pangolin procura elementos presentes na capoeira escolar que podem contribuir para a construção de uma pedagogia social. O autor pontua como marco histórico do processo de inclusão da capoeira nas escolas a criação da Luta Regional Baiana, desenvolvida por Mestre Bimba no começo do século XX, com um método escrito e sistematizado, facilmente aplicável a qualquer instituição de ensino. Neste contexto, era interesse do Estado Novo divulgar a capoeira como ginástica brasileira, e ainda, destaca o autor, enquadrar a capoeira no perfil alienador de uma educação que servia à lógica burguesa, desarticulando a simbologia metodológica revolucionária da capoeira, colocando-a a serviço do sistema. O autor aponta ainda que somente a partir de 1957, o Ministro da Educação começa incluir a capoeira da legislação educacional, e só a partir da década de 70 surgem Parâmetros Curriculares para orientar a educação escolar à prática de capoeira. O autor, finalmente, organiza o que ele chama alternativas reais e concretas de intervenções pedagógicas com capoeira com crianças de zero a seis anos, divididas nas categorias *musicalidade, movimento e ritual e relações interpessoais*. O autor afirma ainda que a musicalidade da capoeira pode contribuir no desenvolvimento cognitivo.

Desta forma, da análise dos dois artigos escolhidos para sondar a interface capoeira/educação/música na plataforma digital Portal Capoeira, é possível afirmar que conteúdos destacados nos trabalhos escolhidos como amostra apresentam bases

históricas, sociológicas, políticas e filosóficas da capoeira, que certamente podem ser usadas para construir bases pedagógicas para estreitar a colaboração sobre o conhecimento entre capoeira e educação. Os materiais podem ser utilizados por professores em sala de aula desde o ensino infantil até nas universidades, em aulas de história, sociologia, educação física, educação musical, etc, de acordo com a criatividade do educador, assim como na formulação de currículos, na elaboração de cursos de formação e qualificação, entre outras aplicações. Portanto o Portal Capoeira é uma plataforma que contribui para as pesquisas na interface capoeira, música e educação, sendo utilizado nesta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 eram perseguidos e 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 para uma posição central. Porém, com uma imagem ainda folclorizada, que encobre as verdadeiras relações de dominação as quais foram sujeitados os negros, posição confirmada nos índices de desigualdade social que demonstram que a maioria da população negra continua pobre, excluída, com dificuldades de acesso ao ensino superior e a cargos de chefia. Contradições como estas, provam que ainda faltam políticas públicas adequadas para atender as demandas desta parcela do povo brasileiro.

Ao debruçar-me nesta investigação sobre Mestre João Pequeno de Pastinha, um personagem da história cultural soteropolitana, fui seduzida por inúmeras histórias e narrativas. Foi fundamental a consulta de fontes *êmicas* e *éticas*, como os *Manuscritos de Pastinha*, assim como o livro *Capoeira Angola*, de 1964, cuja autoria foi atribuída a Pastinha, e a autobiografia *Uma vida de capoeira*, de Mestre João Pequeno, e trabalhos acadêmicos que unem o tema capoeira e educação. Entre estes, a tese de Rosângela Araújo, *Iê viva meu Deus, A capoeira angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa* (USP, 2004), a tese de Flávia Candusso, *Capoeira angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros* (UFBA, 2009) e também os autores Pedro Abib, professor doutor da FAGED-UFBA, e a doutora Flávia Diniz. Percebo que estes autores abordam o viés capoeira e educação sobre vários aspectos, porém há ainda muitos outros olhares possíveis, entre eles o destacado em 'Música, cultura e educação na capoeira de Mestre João Pequeno'.

Nas pesquisas de campo, compreendi que a importância de dar voz a personagens da cultura oral, através de um texto acadêmico, não é procurar evidências científicas, ou padrões que se repetem, nem apenas buscar conceitos em bibliografias que embasem os argumentos, mas principalmente ressaltar as particularidades de cada nova narrativa, de cada novo personagem, que embora anônimos para a sociedade, têm papéis importantes na construção de identidades. Uma prova é a reverberação do tema nas homenagens prestadas ao Mestre João Pequeno no Calendário de Artes da UFBA,

parte das comemorações pelos 70 anos da universidade. No mês de fevereiro de 2016, foram postados fotos e pensamentos do mestre, assim como parte de sua biografia na página do calendário da rede social facebook. O Calendário de Artes, assim, como o Calendário de Ciências, coordenados pelo professor Paulo Costa Lima, “é uma experiência de comunicação, para além das notícias e eventos cotidianos, buscando celebrar o coração da universidade (...) e dialogar com questões prioritárias da época”. O texto de apresentação da página aponta que as produções críticas da universidade, teses e dissertações, dialogaram com a produção artística, e os calendários são uma forma de reverberar trajetórias e construções baianas, aos quais a universidade se une em constante resistência pelo prazer da invenção e memória⁴⁵. A homenagem a João Pequeno neste calendário, mostra que sua trajetória foi mais uma vez reconhecida pela universidade, desde que a UFBA concedeu-lhe o título de Doutor *Honoris Causa*. Entretanto, as demandas detectadas nesta investigação apontam que ainda há uma desconexão entre a produção crítica e a o contexto real e imediato de personagens como Mestre João Pequeno.

No macrocontexto das discussões sobre capoeira está a necessidade de políticas públicas adequadas para atender os agentes envolvidos neste contexto. A grande questão é que os projetos de lei estão voltados para aspectos tecnicistas e mercadológicos, como olimpíadas, bolsa-atleta. A decisão que capoeira é esporte divulgada pelo Conselho de Esporte, para possibilitar o uso da bolsa atleta, ou a profissionalização do instrutor de capoeira em detrimento de uma previdência para os velhos mestres, foi debatida pela comunidade capoeirista, culminando com a criação do Fórum Municipal em Salvador, para buscar soluções para questões tão contraditórias.

Na ótica do microcontexto da academia de Mestre João Pequeno, a preocupação, quando ele estava vivo, era garantir um plano de saúde para o mestre, e depois do seu falecimento, para sua cônica. Em idade avançada, os senhores mestres, suas famílias, precisam de assistência médica e social. Impossível bancar tais despesas apenas com essas homenagens. Neste modelo, a universidade cumpre seu papel de promover a reflexão crítica da realidade, mas não tem possibilidades de promover a transformação real desta. Por isso, chamei o contexto estudado de cosmopolita-comunitário, cosmopolita na medida em que está no seio de uma das metrópoles

⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/universidadefederaldabahia/calendariodasartes>

brasileiras, Salvador, com milhões de habitantes e um cenário cultural complexo, e comunitário porque compactua de valores comunitários expressos em sua ancestralidade e oralidade. 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. Neste cenário, a Academia de João Pequeno torna-se um ambiente propício para dinâmicas culturais, momento em que são ampliadas as visitas de alunos não apenas brasileiros, mas de várias partes do mundo, realizando um cronograma anual de aulas, rodas, palestras, workshops, seminários, mostra de filmes, alimentando este ambiente cosmopolita-comunitário. Cosmopolita, por fazer parte de um circuito internacional de turismo, na medida em que atletas de todo o mundo matriculam-se na academia, e comunitário, por conservar procedimentos e estruturas *êmicas* ancestrais.

A capoeira é uma prática na qual as transformações sociais são bem visíveis, ela que um dia foi crime, torna-se patrimônio da humanidade. Em seguida, entra em processo polêmico em torno da regulamentação legal da profissão do capoeirista, e ao mesmo tempo em que uma corrente defende a inclusão da capoeira nas olimpíadas, em 2008, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, registrou a capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro; essas sim, verdadeiras transformações sociais. Por outro lado, a maioria dos velhos mestres de capoeira não têm uma situação social favorável.

A neta de João Pequeno, Professora Nani, uma das importantes disseminadoras do legado deste mestre, também foi homenageada em 19 de fevereiro de 2016, no Prêmio Berimbau de Ouro, pela sua dedicação à capoeira. O prêmio é uma iniciativa do mestre Máximo, que ocorreu em sua terceira edição no Centro Cultural da Câmara Municipal de Salvador. O objetivo é homenagear pessoas que contribuíram direta ou indiretamente com a capoeira e para valorizar e dar visibilidade a essa expressão cultural⁴⁶. A homenageada é legitimamente uma das guardiãs e disseminadoras do legado de mestre João Pequeno, seja na Academia estudada, ou no bairro onde mora e coordena o projeto Pequenos de João, seja representando o mestre em eventos e workshops de capoeira nacionais e internacionais.

⁴⁶ Disponível em <https://facebook.com/Prêmio-Berimbau-de-Ouro-2015-528177153957176>

A cultura musical da capoeira tem repertório que pode contribuir para os processos de ensino-aprendizagem de música, em contextos escolares, comunitários, familiares. Os objetivos gerais do MEC para o conteúdo dos Parâmetros Curriculares Nacionais em Artes para Educação Musical são: desenvolver inteligência musical, formar ouvintes sensíveis e promover exercício de cidadania cultural. Esses parâmetros sugerem que aulas de música devem optar pela diversidade e por levar experiências musicais extraclasse dos alunos para a escola, como sugere Swanwick (2003). Se uma das experiências musicais extraclasse de milhares de crianças e adolescentes brasileiros em idade escolar é a capoeira, produto de representações sociais ancestrais, este é um dos aspectos que favorece sua inclusão em atividades de educação musical. Por isso, elementos musicais da capoeira, presente de norte a sul do país podem enriquecer repertórios de ensino e aprendizagem de música. Amparadas por leis federais, como a 10639/03 sobre ensino de história africana e cultura afro-brasileira, é possível que manifestações da cultura popular façam parte de currículos oficiais das escolas, integrando experiências de tradição oral em atividades escolares.

Para além do ambiente escolar e das preocupações com intencionalidades e formalidades pré-estabelecidas, em essência o ambiente sócio-cultural de tradição e transmissão oral da capoeira permanece, com seus instrumentos musicais arrumados com lógica da tradição, movimentos corporais e músicas repetidas de geração em geração, combinação que exerce domínio ritualizado para gerar o ápice, a roda, na qual o mestre é maestro. E ainda têm procedimentos ressignificados com elementos pós modernos, como grupos em redes sociais, páginas em plataforma digitais, petições digitais, e uma infinidade de novas propostas de atuação que o mundo digital oferece.

Certamente, esses elementos da capoeira inseridos na educação formal trarão contribuições significativas para desenvolver a cidadania cultural a que se refere o MEC nos Parâmetros Curriculares Nacionais para a arte (PIRES; SOARES, 1998) e ainda possibilitar construção de uma pedagogia libertadora como queria Paulo Freire. Os valores de cooperação, respeito e autonomia, presentes na tradição e transmissão de conteúdos na capoeira são urgentes em quaisquer ambientes educacionais.

Candusso, em 2009, enumerou valores civilizatório afro-brasileiros presentes na capoeira, incluindo os três pontos destacados por Araújo em 2004, *Circularidade, Musicalidade, Ludicidade, Corporeidade. Cooperativismo/Comunitarismo, Oralidade, Memória, Ancestralidade, Religiosidade, Energia Vital*. A esses valores destacados

pelas duas pesquisadoras, como ainda mais dois: *Respeitabilidade* e *Autonomia*. Na cultura musical da capoeira o respeito está presente não apenas nas relações interpessoais, entre os colegas, mas também na relação mestre-discípulo há respeito ao tempo de aprendizagem de cada aluno, respeito às individualidades de cada aluno, sem qualquer tentativa de homogeneização, pelo contrário, somando as diferenças para um todo ricamente diversificado. A autonomia está presente principalmente no aprendizado musical, na medida em que é o aluno quem cuida do seu próprio aprendizado, ele é livre para escolher qual instrumento pegar pela primeira vez, é o aluno que administra sua evolução, pela livre iniciativa. O mestre fala pouco e observa muito.

A capoeira, portanto, tem papel promissor como instrumento socializador-pedagógico, inserida nas comunidades e ainda impregnada de valores humanos tão necessários na sociedade egoísta e capitalista atual. Por outro lado, é preciso refletir que, ao identificar as particularidades do processo de ensino/aprendizagem de música nos grupos estudados, parte de um universo cosmopolita, porém comunitário/local onde novos personagens e novas narrativas saem de seu contexto tão particular e são homenageados nesta tese, surgem as desigualdades que permeiam os diferentes universos, o acadêmico, e o cosmopolita-comunitário da capoeira de João Pequeno.

Novamente é preciso lembrar que, de acordo com as falas dos mestres antigos, eles padecem com esta desigualdade e reclamam da falta de assistência, o que observei em falas de alguns velhos mestres durante festejos de capoeira, dizendo que não vêem com bons olhos o uso de seus nomes em teses, jornais, trabalhos acadêmicos, porque não ganham nada com isso. Fato que não há a devida atenção e preocupação para a formalização de uma previdência adequada para esses velhos mestres que dedicaram suas vidas ao ensino da capoeira, não cursaram nenhuma faculdade, se não a da vida. Enquanto as discussões sobre políticas públicas estiverem voltadas para aspectos tecnicistas e mercadológicos, como a inclusão da capoeira nas olimpíadas ou no programa Bolsa atleta, os velhos mestres ainda não têm a assistência adequada. Ao refletir sobre diferentes possibilidades de diálogos entre música, cultura, educação, educação musical e capoeira, esta tese pretende primeiramente contribuir com os estudos sobre Música e sobre Educação Musical em geral, propondo ressaltar análises de aspectos de didática dos velhos mestres da cultura popular. Em seguida, pretende ser mais uma voz para acabar com classificações arbitrárias sobre pseudos intencionalidades e formalidades em ambientes sócio-culturais de ensino, dando voz a

novas narrativas. E ainda trazer possibilidades de diálogos da música em contexto com a escola formal. Que essas reflexões tornem-se pontos de partidas para outros estudos.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro R. J. **A importância da Capoeira nas escolas.** Crônicas da Capoeiragem: Portal Capoeiragem, disponível em <<http://portalcapoeira.com>>, acesso em 23/08/2010.
- _____. **Entrevista semiestruturada.** Salvador: Pesquisa de Campo. Faculdade de Educação da UFBA-FACED, 2016
- _____. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda.** Campinas: Tese-Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004
- _____. **Fred Abreu, o grande pesquisador da capoeira.** in Crônicas da Capoeiragem, 2013, disponível em <<http://portalcapoeira.com>>, acesso em março de 2016
- _____. **Relato de Experiência.** Salvador: FACED-UFBA, 2016
- ABREU, Fred e CASTRO, Vítor. **Histórico do Centro Esportivo de Capoeira Angola.** Salvador, 2007, disponível em <http://www.joao-pequeno.com/>, acesso em 04/2011.
- ADINOLFI, Maria Paula. **Seminários Salve a Capoeira Construção do plano de Salvaguarda da Capoeira.** Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.. Salvador: Forte da Capoeira, 2013.
- AGÊNCIA SENADO. **Capoeira pode entrar no currículo das escolas.** Brasília: Senado Federal, disponível em <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/08/20/capoeira-pode-entrar-no-curriculo-das-escolas>, acesso em 05/2015.
- ALMEIDA, Jorge Sacramento. **Ensino e Aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô.** Salvador: Tese de Doutorado Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2009.
- ARANHA, Isaac Damasceno. **Entrevista individual aberta.** Feira do Aprender Dia Nacional da Capoeira, Salvador: Academia de Mestre João Pequeno de Pastinha, 2014.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, Viva meu Mestre: a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa.** São Paulo: Tese USP, 2004.
- _____. **Parecer no Qualificativo de Priscila Gallo.** Salvador, PPGMUS_UFBA, 2015
- BALDIN, Sabrina Rafaela. **Análise Crítica da relação entre Patrimônio cultural e o poder público municipal no Município de Cachoeira (BA).** 2007, disponível em <<http://biblioteca.rosana.unesp.br/upload/Baldin.pdf>>, acesso em 2012
- 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, acesso em 2013
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEHAGUE, Gerard. **Aporte de La Etnomusicologia em una Formacion Realista Del Educador Musical Latino Americano**. in Revista Musical Chilena, Ano XLII, n. 169, 1988

BLACKING, John. **The Study of Man as Music-Maker**. Edição de John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979.

BOCA RICA, Mestre. **Entrevista individual aberta**. II Rede de Capoeira, Salvador: Forte da Capoeira, 2014.

BRASIL. Lei 10.639/2003. **Educação de Relações Etnoraciais Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira**. Diário Oficial, Brasília, DF, 2003, disponível em <www.sec.ba.gov.br/jp2011/legislacao/lei_10639.pdf> , acesso em 2014.

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

CANCLINI, García Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entra e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2008.

CANDUSSO, Flávia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. Salvador: Tese Doutorado, UFBA, 2009.

CNCNC, Coordenação Nacional do Conselho Nacional de Capoeira. **Congresso Nacional Unitário da Capoeira**. Jornal da Capoeira Edição 59, Jan/Fev, 2006, disponível em <<http://www.capoeira.jex.com.br/noticias/congresso+nacional+unitario+da+capoeira>>, acesso em abril/2015

CASTRO, Luís Vítor. **O Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia de João Pequeno de Pastinha no processo de revitalização da Capoeira Angola no período de 1980-1990**. Campinas: Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP, 2004

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

DECANIO FILHO, Angelo A. **Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. A herança de Pastinha**. Salvador: Decânio Filho, 2ª ed. 1997.

DINIZ, Flávia C., **Capoeira angola: Identidade e Trânsito**. Salvador: Dissertação PPGMUS-UFBA, 2010

FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GALLO, Priscila Maria. **Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador, BA**. Salvador: Dissertação, PPGMUS, UFBA, 2012.

GARCIA, Sônia Chada. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: EDUFBA, 2006

JOGO DE DENTRO, Mestre. **Entrevista aberta**. Encontro Internacional da Academia de Mestre João Pequeno. Salvador: Forte da Capoeira, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997;

ILARI, Beatriz; ARAÚJO, Rosana Cardoso (Orgs). **Mentes em Música**. Curitiba: Editora UFPR, 2010.

LOURO, Ana Lúcia. **Do um pra um ao grande link**. In Ensinar e Aprender música no cotidiano. Textos reunidos e organizados por Jusamara de Souza, Porto Alegre: Meridional, 2008

LIMA, Gercina Ângela Borém. **A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto**. Revista Interamericana de Bibliotecología, vol. 30, no. 2, 2007.

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

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.

MEC. Ministério da Educação e Cultura. MOLL, Jaqueline (organizadora). **Educação integral/educação integrada e(m) tempo integral: concepções e práticas na educação brasileira, Mapeamento das experiências de jornada escolar ampliada no Brasil**. Série Mais Educação, Brasília: SECAD, disponível em http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=16690&Itemid=1115, acesso em abril 2015

MARCEL, Thyago. **Comissão rejeita regulamentação para profissionais de artes marciais, capoeira e surfe**. Agência Câmara de Notícias. disponível em <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/ESPORTES/468219-COMISSAO-REJEITA-REGULAMENTACAO-PARA-PROFISSIONAIS-DE-ARTES-MARCIAIS,-CAPOEIRA-E-SURFE.html>, acesso em 2015

MORAES, Mestre. **Palestra na disciplina Educação Informal do professor Jorge Sacramento**. Salvador: Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2010.

_____. **Entrevista aberta**. Arembepe, Camaçari: Encontro de Capoeira Angola do Grupo Menino de Arembepe, 2016.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1979.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983;

PANGOLIN, Mestre Jean Adriano. **A capoeira na Educação Infantil**. Portal Capoeira: 2006, disponível em <portalcapoeira.com>, acesso em abril de 2013.

PASTINHA, Mestre Pastinha. **Capoeira Angola**. Salvador: Escola Gráfica N. S. de Loreto, 1964.

PEQUENO DE PASTINHA, João. **Uma Vida de Capoeira**. São Paulo: Edição independente de Luís Augusto Normanha Lima, 2000.

PINHEIRO FILHO, Fernando. **A noção de representação em Durkheim**. Revista Lua Nova, 61, 2004, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n61/a08n61>, acesso em 2015.

PIRES, C. M. C.; SOARES, M. T. P. (Coordenação) **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/1998, disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/artes.pdf>> acesso em abril de 2013.

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 afrobrasileira**. Palestra apresentada na Semana da África, Sao Paulo: Universidade de São Paulo, 2000

POMPEU, Carolina. **Comissão Regulamenta Prática e Ensino de artes marciais e lutas**. Agência Câmara de Notícias, 2008, disponível em <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/ESPORTES/450716-COMISSAO-REGULAMENTA-PRATICA-E-ENSINO-DE-ARTES-MARCIAIS-E-LUTAS.html>>, acesso em 2015.

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

SANTOS, Cristiane Miranda. **João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: formação em educação física a partir da roda de capoeira angola**. Salvador: Monografia Educação Física, Faculdade Social Baiana, 2012.

_____. **Depoimento**. Portal capoeira, 2011, disponível em <portalcapoeira.com>, acesso em 2012

_____. **Entrevistas abertas**. Salvador: Forte santo Antônio Além do Carmo, 2015

_____. **Entrevista semiestruturada**. Salvador: Forte Santo Antônio Além do Carmo, 2016.

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*, 1958.

SLOBODA, John. **A Mente musical, a psicologia cognitiva da música**. Tradução de Ilari e Ilari, Londrina, EDUEL, 2008.

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

SIMON, Arthur. **Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt**, Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000

SOARES, Oscar de Macedo. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

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

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

VASSALLO, Simone Pondé. **A memória na Internet: os sites de capoeira e as representações do passado do negro no Brasil**. Rio de Janeiro: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia Grupo de Trabalho: Mídia, Poder, Identidade e Memória, 2009

YIN, Robert K. **Case Study Research: Design e Methods**. EUA: Sage Publications, 1990.

ZOINHO, Everaldo dos Santos. **Entrevista aberta**. Salvador: Forte Santo Antônio, 2014

ZULU, Mestre. **A capoeira na Educação Formal**. Brasília: Palestra no VII Fórum Nacional de Capoeira: Câmara dos Deputados, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

1. Transcrição toques de berimbau

PARCERIA BERIMBAU-CAXIXI

Edição de Priscila Maria Gallo

Capoeira

Tradição oral brasileira

Transcrição de Jorge Sacramento

The image displays musical notation for two Berimbau rhythms. The top section is for 4/4 time, featuring Maracas and Cabasa. The Maracas part consists of a sequence of eighth notes with accents, followed by rests. The Cabasa part follows a similar pattern. The bottom section is for 5/4 time, featuring Mrcs. and Cab. The Mrcs. part consists of a sequence of eighth notes with accents, followed by rests. The Cab. part follows a similar pattern.

Fig 14 Rítmicas berimbau (GALLO, 2012)

2.Questionários

QUESTIONÁRIO 1. ALUNOS VARIÁVEIS TEMPO/APRENDIZAGEM

1.QUANTO TEMPO DE CAPOEIRA? (Marque na linha)

0

Linha do tempo

2. QUANTOS ANOS TINHA QUANDO COMEÇOU?

0 Anos

50 anos

3. QUAL SUA PARTICIPAÇÃO NA BATERIA? (marque de 1 a 10 de acordo com sua preferência ou habilidade)

() berimbau gunga () berimbau médio () berimbau viola () pandeiro

() agogô () recoreco () atabaque () coro (...) cantar ladainha

() cantar corridos/chulas

4. COMO VOCÊ AUTOAVALIA SEU CONHECIMENTO DE MÚSICA (não apenas da música da capoeira, mas da música em geral?)

Iniciante

intermediário

avanzado

NOME:.....idade.....

PROFISSÃO.....Cidade.....

(Autoriza seus dados participarem da pesquisa de Doutorado de Priscila Maria Gallo)

Questionário 2 ALUNOS

1. Quanto tempo de capoeira?

<input type="checkbox"/> menos de 1 ano	<input type="checkbox"/> menos de 5 anos
<input type="checkbox"/> 1 ano	<input type="checkbox"/> entre 5 e 10 anos
<input type="checkbox"/> 2 anos	<input type="checkbox"/> mais de 10 anos

2. Quantos anos tinha quando começou a fazer capoeira?

<input type="checkbox"/> menos de 5 anos	<input type="checkbox"/> entre 19 e 25 anos
<input type="checkbox"/> entre 5 e 10 anos	<input type="checkbox"/> entre 26 e 36 anos
<input type="checkbox"/> entre 10 e 15 anos	<input type="checkbox"/> entre 36 e 46 anos
<input type="checkbox"/> entre 16 e 18 anos	<input type="checkbox"/> mais de 46 anos

3. Qual foi o primeiro instrumento musical da bateria da capoeira que conseguiu tocar?

<input type="checkbox"/> recoreco	<input type="checkbox"/> atabaque
<input type="checkbox"/> agogô	<input type="checkbox"/> berimbau
<input type="checkbox"/> pandeiro	<input type="checkbox"/> canto

4. Qual instrumento musical da capoeira você gosta mais de tocar?

<input type="checkbox"/> recoreco	<input type="checkbox"/> berimbau viola
<input type="checkbox"/> agogô	<input type="checkbox"/> berimbau gunga
<input type="checkbox"/> pandeiro	<input type="checkbox"/> cantar o coro
<input type="checkbox"/> atabaque	<input type="checkbox"/> cantar chulas e corridos
<input type="checkbox"/> berimbau médio	<input type="checkbox"/> cantar ladainhas

5. Qual instrumento musical você acha mais difícil de tocar?

<input type="checkbox"/> recoreco	<input type="checkbox"/> cantar chulas e corridos
<input type="checkbox"/> agogô	<input type="checkbox"/> cantar ladainhas
<input type="checkbox"/> pandeiro	<input type="checkbox"/> berimbau viola
<input type="checkbox"/> atabaque	<input type="checkbox"/> berimbau gunga
<input type="checkbox"/> berimbau médio	

6. Como você aprende a música e os instrumentos nas aulas de capoeira?
 - só observando
 - observando e ouvindo
 - observando, ouvindo e imitando
 - observando, ouvindo, imitando e gravando para ouvir em casa
 - observando, ouvindo, imitando e ouvindo CDs de capoeira
 - vendo vídeos da internet

7. Você já tocava algum instrumento musical antes de começar na capoeira?
 - sim (qual?.....)
 - não

8. Você começou a tocar algum instrumento musical (que não faz parte da bateria de capoeira) depois que entrou na capoeira?
 - sim (qual?.....)
 - não

9. Você participa da bateria tocando quais destes instrumentos?

<input type="checkbox"/> recoreco	<input type="checkbox"/> agogô
<input type="checkbox"/> pandeiro	<input type="checkbox"/> atabaque
<input type="checkbox"/> cantar o coro	<input type="checkbox"/> cantar chulas e corridos
<input type="checkbox"/> cantar ladainhas	<input type="checkbox"/> berimbau viola
<input type="checkbox"/> berimbau médio	<input type="checkbox"/> berimbau gunga

NOME.....IDADE.....PR
OFISSÃO.....CIDADE.....

Autorizo estes dados participarem da pesquisa de doutorado de Priscila Maria Gallo