

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Música

Caio Ornelas

**Gesto e Música na Fundação Internacional de Capoeira
Angola-FICA-BH**

Belo Horizonte

2023

Caio Ornelas

Gesto e Música na Fundação Internacional de Capoeira Angola-FICA-BH

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música. Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Orientador:

Prof. Doutor Ângelo Nonato Natale Cardoso

Belo Horizonte

2023

O74m

Ornelas, Caio.

Gesto e Música na Fundação Internacional de Capoeira Angola-FICA-BH [manuscrito] / Caio Ornelas. -2023.

128 f., enc.; il.

Orientador: Ângelo Nonato Natale Cardoso.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Etnomusicologia. 3. Capoeira. 4. Gestos. 5. Cultura afro-brasileira. I. Cardoso, Ângelo Nonato Natale. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Caio Ornelas de Souza**, em 20 de julho de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Ana Carolina Malaquias Pietra
Orquestra Sinfônica Cachoeira Grande

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Angelo Nonato Natale Cardoso, Professor do Magistério Superior**, em 20/07/2023, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Malaquias Pietra, Usuária Externa**, em 24/07/2023, às 14:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Professor do Magistério Superior**, em 26/07/2023, às 04:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2479657** e o código CRC **B46A6A83**.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais que me possibilitou cursar um mestrado de qualidade com toda a estrutura necessária.

A todo o corpo docente da Universidade Federal de Minas Gerais, aos servidores técnico-administrativos, funcionários da instituição, aos professores da linha de Música e Cultura, principalmente os professores Eduardo Rosse e Edite Rocha.

Ao meu professor e orientador Ângelo Nonato Natale Cardoso, a quem agradeço pelos ensinamentos e sobretudo pela paciência.

À minha família materna, representada na figura da minha mãe, Maria Aparecida de Souza Aguiar Luz, por todos os ensinamentos de vida e pelo incentivo aos estudos.

À minha família paterna, representada na figura de meu pai, Paulete Ornelas de Souza (*In memoriam*).

À Fundação Internacional de Capoeira Angola de Belo Horizonte, representada pela figura do Mestre Jurandir, a quem agradeço especialmente pelo acolhimento e ensinamentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por todo suporte necessário para que a pesquisa pudesse ser realizada.

A todos que ajudaram-me em algum momento desta empreitada, com um agradecimento especial a Cristiane Barreto, Gláucia Jorge, Lisieux S'Antanna, Rosana Souza Bragança e Rafael Felício. Por fim, a todos e todas que torceram direta ou indiretamente, emanando boas vibrações, externo aqui a minha gratidão.

RESUMO

Como será apresentado ao longo deste trabalho, o universo acadêmico tem demonstrado um interesse cada vez maior em aprofundar as pesquisas em relação a gesto e música. O presente projeto propõe um estudo nesse sentido tendo como foco a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA-BH), onde serão abordados aspectos sociais, históricos e antropológicos que circundam o objeto de estudo. Também através de análises, procura-se identificar gestos presentes na performance do grupo em questão, investigando como esses se relacionam com a música e a importância dessa relação na manifestação artística como um todo. Trata-se de estudo qualitativo com inscrição na perspectiva da Etnomusicologia, onde, para que se tenha subsídio e se atinja o acima proposto, são apresentadas questões históricas e contextuais ligadas à cultura afro-brasileira, além de informações conexas à manifestação cultural foco do presente trabalho – a capoeira. Sendo assim, fruto de pesquisa bibliográfica, informações levantadas e relacionadas ao gesto são apresentadas e discutidas juntamente com uma pesquisa de campo realizada principalmente no grupo supra citado, sempre objetivando a compreensão do gesto musical na capoeira angola.

PALAVRAS CHAVE: Gesto; Capoeira angola; Cultura Afro-Brasileira.

ABSTRACT

As will be presented throughout this work, the academic universe has shown an increasing interest in deepening research in relation to gesture and music. This project proposes a study in this sense, focusing on the Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA-BH), where social, historical and anthropological aspects surrounding the object of study will be addressed. Also through analysis, we seek to identify gestures present in the performance of the group in question, investigating how they relate to music and the importance of this relationship in the artistic manifestation as a whole. This is a qualitative study with an inscription from the perspective of Ethnomusicology, where, in order to provide support and achieve the above proposed, historical and contextual questions linked to Afro-Brazilian culture are presented, in addition to information related to the cultural manifestation that is the focus of the present work – capoeira. Therefore, as a result of bibliographical research, information collected and related to the gesture is presented and discussed together with field research carried out mainly in the group mentioned above, always aiming to understand the musical gesture in capoeira Angola.

KEYWORDS: Gesture; Capoeira Angola; Afro-Brazilian Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Negros lutando, Augustus Earle, 1821-1823.....	47
Figura 2: San-Salvador, Rugendas, 1834.....	48
Figura 3: Jogar Capoeira, Danse de La Guerre, Rugendas, 1835.....	49
Figura 4: Terreiro de Waldemar, Carybé 1964.	49
Figura 5:Pedro Mineiro, à esquerda.....	53
Figura 6:Grão Mestre Dunga.....	55
Figura 7:Mestre Cavaliere.....	55
Figura 8:Mestre Primo em apresentação na UFMG.	60
Figura 10:Instrumentos da “orquestra” musical de capoeira.	69
Figura 11:Tipos de berimbau.....	71
Figura 12:Biribas desbastadas e envernizadas para a confecção de berimbaus na FICA-BH .	73
Figura 13:Mestre Jurandir e alunos confeccionando berimbaus na sede da FICA-BH.....	73
Figura 14:toque no berimbau com corda solta	75
Figura 15:toque no berimbau com corda presa.	75
Figura 16:cabaça encostada na barriga do executante	76
Figura 17:sonoridade conhecida como “raspagem”	76
Figura 18:caxixi e vareta sendo tocados concomitantemente.	78
Figura 19:partes do pandeiro. Fonte da imagem principal:.....	79
Figura 20:Tipos de toques ao pandeiro.	81
Figura 21:manulação ao pandeiro.....	81
Figura 22:toques ao atabaque.	84
Figura 23:alternância de toques nas campânulas do agogô.....	85
Figura 24: toques da vareta ao reco-reco.	87
Figura 25: FICA em Salvador- BA.....	90
Figura 26: FICA em Salvador –BA	90
Figura 27: FICA nos Estados Unidos da América (W.D.C)	91
Figura 28: FICA nos Estados Unidos da América (W.D.C)	91
Figura 29: Varanda da FICA-BH	93
Figura 30: Entrada e salão da FICA-BH	93
Figura 31: Transcrição do refrão da cantiga: “Apanha laranja no chão tico-tico”......	99
Figura 32: Fonogramas retirados do vídeo mencionado e que mostra o passo a passo até o apanhar do dinheiro, representado pelo saco plástico, utilizando a boca.....	99

Figura 33: Machados de Xangô	98
Figura 34: Espadas de Iansã	98
Figura 35: Peixes representando Iemanjá.....	98
Figura 36: Zebra. Animal símbolo da capoeira angola.....	99
Figura 37: Bandeiras de países africanos	99
Figura 38: cumprimento entre os jogadores	106
Figura 39: Cumprimento ao final do jogo.....	106
Figura 40: Espécie de transe ou oração, algo muito comum entre os participantes da roda de capoeira Angola.	107
Figura 41: Armada	108
Figura 42: Cabeçada	108
Figura 43: Aú.....	108
Figura 44: Benção	109
Figura 45: Ginga	109
Figura 46: Meia lua de frente	109
Figura 47: Negativa.....	109
Figura 48: Queda de rim.....	110
Figura 49: Rabo de arraia	110
Figura 50: Rasteira.....	110
Figura 51: Rolê	110
Figura 52: Tesoura de frente.....	110
Figura 53: Golpe de capoeira na FICA-BH.....	112
Figura 54: toque de São Bento Grande – toque básico	114
Figura 55: toque de São Bento Grande – variação 1.	114
Figura 56: toque de São Bento Grande – variação 2.	114
Figura 57: toques de São Bento Grande – variações 3 e 4.....	115
Figura 58: toque de Cavalaria, básico e variação.	115
Figura 59: toque Iúna, variação 1.	115
Figura 60: toque de Iúna, variação 2.....	116
Figura 61: toque de Iúna, variação 3.....	116
Figura 62: toque de Iúna, variação 4.....	116
Figura 63: prática de se tocar o caxixi concomitantemente com a vareta.....	117
Figura 64: particularidades da mão esquerda	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: MUITAS CAPOEIRAS	10
Capítulo 1– Gesto: Considerações gerais	15
Capítulo 2 – Capoeira: História, origens e desenvolvimento	29
<i>2. Influências africanas no Brasil</i>	29
2.1.2 “Capoeira” Possíveis origens etimológicas	31
2.1.3. Capoeira angola: africana, afro-brasileira ou brasileira?.....	34
2.2. Da marginalização a patrimônio cultural da humanidade	38
2.2.1 Capoeira marginalizada, ora amiga ora inimiga	38
2.3. A capoeira ganha espaço geográfico e cultural	43
2.4. Esforços para a divulgação da capoeira	50
2.5. A Capoeira em Minas Gerais e em Belo Horizonte	52
2.5.1. A capoeira em Belo Horizonte: pequeno panorama histórico e alguns de seus personagens	54
Capítulo 3 – A música na Capoeira Angola e na FICA-BH	62
3.1 <i>Influências africanas na cultura brasileira</i>	62
3.1.2. A influência africana em manifestações musicais no Brasil	63
3.2. A música na roda de capoeira angola: ponderações iniciais	65
3.3 <i>Os instrumentos musicais utilizados na roda de capoeira angola</i>	67
3.3.1. O berimbau	69
3.3.2. O caxixi.....	76
3.3.3. O pandeiro.....	78
3.3.4. O atabaque.....	81
3.3.4. O Agogô.....	84
3.3.5. O reco-reco.....	86
3.5. <i>Os Toques</i>	87

Capítulo 4 – Os gestos na Capoeira Angola tendo como foco de estudo o grupo FICA-BH	89
<i>A Fundação Internacional de Capoeira Angola: informações sucintas</i>	89
4.1 <i>Os gestos</i>	93
4.2 <i>Gestos simbólicos</i>	94
4.3 <i>Gestos linguísticos na capoeira angola e na FICA-BH</i>	99
4.4 <i>Gestos corporais na capoeira angola e na FICA-BH</i>	105
4.5 <i>Gestos musicais na capoeira angola e na FICA-BH</i>	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO: MUITAS CAPOEIRAS

Antes de adentrarmos nas informações referentes aos temas e objetos contidos neste texto, faz-se necessária uma contextualização a respeito do envolvimento do pesquisador com o objeto de estudo da presente dissertação.

Até o início da presente pesquisa não tinha conhecimento e nem proximidade com o universo da capoeira angola. De fato, tal proximidade se deu como consequência de minha intenção de realizar uma pós graduação. Ou seja, devido a esse objetivo busquei uma temática que tinha interesse juntamente com algo que acreditava ser também do interesse do curso em questão. Destarte, as informações contidas no texto dissertativo foram baseadas em uma pesquisa bibliográfica, onde foram consultadas teses, dissertações, artigos e livros referentes ao tema em questão, além de um contato que se deu a partir de meu ingresso na pós-graduação o qual se intensificou ao longo do curso. Consequentemente, durante a pesquisa que gerou a presente dissertação obtive um maior contato com os fundamentos da capoeira, com seus mestres e suas manifestações, como será exposto ao longo do presente trabalho.

Apresentada tal relação, seguimos com o objeto em questão o qual faz parte de uma das manifestações culturais de nosso país.

De fato, os estudos de diferentes manifestações culturais têm despertado cada vez mais interesse pela comunidade acadêmica. Para tais pesquisas, quando a música as integra, a etnomusicologia pode ser tomada como uma disciplina relevante para o entendimento mais holístico da manifestação em questão.

Tal afirmativa encontra respaldo no fato de que a etnomusicologia tem entre suas premissas a abordagem além do sonoro no estudo da música, incluindo aí o ser humano e sua cultura, como podemos ver em autores que procuraram defini-la. Tiago Oliveira Pinto (2001, p.225) elucida trazendo para a discussão os conceitos do etnomusicólogo Alan Merriam:

Para entender a música enquanto produto e estrutura construída seria necessário, de acordo com Merriam, aprender a entender conceitos culturais, que fossem responsáveis pela produção destas estruturas. Merriam caracterizou a pesquisa etnomusicológica como “the study of music in culture” para, na década seguinte, acentuar ainda mais o paradigma cultural, definindo a área de pesquisa como “the study of music as culture” (Merriam, 1964 e 1977).

Titon (1992 apud Pinto 2008, p.226) vai além do fenômeno acústico para definir essa ciência como “ o estudo do ser humano que faz música”.

Ou seja, essa área tem, portanto, afinidade com a antropologia, por tratar as manifestações musicais como um processo fruto de uma cultura. Como bem observa Jean-Jacques Nattiez (2016, p.1):

A etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo. Oscilando, ao longo de seu percurso histórico, entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de seus contextos socioculturais¹, a etnomusicologia é não só um ramo da musicologia, como também um ramo da antropologia ou da etnologia.

Como apontado por Nattiez (2002), dentre as ferramentas apresentadas pela etnomusicologia para a compreensão dos processos conexos à música, encontra-se a etnografia, no caso da etnomusicologia, a etnografia da performance musical. Podemos entender melhor essa abordagem por intermédio da definição de Seeger (2008, p.3) como sendo:

[...] uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música”.

Sobre tal ótica, sua aplicabilidade torna-se relevante visto que a performance musical passa a ser abordada como um conjunto de manifestações e formas de expressão que não se restringe apenas ao sonoro, mas envolve cerimônias, rituais, eventos teatrais e estende-se por muitos domínios da vida, a depender da manifestação musical em questão e o foco de seu estudo, ou seja, é mais do que se ouve e do que se vê.

É sob esse escopo etnomusicológico, que observa uma manifestação musical sob uma ótica mais holística, que o presente trabalho pretende abordar aspectos históricos, culturais, sociais, coreográficos e sonoros presentes na manifestação cultural intitulada capoeira angola, mais especificamente, da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA-BH) e, a partir dessa contextualização, analisar buscando compreender a relação dos gestos presentes em sua performance com os elementos que a cercam.

Atualmente, amplamente difundida no território nacional, a capoeira possui diversas denominações – angola, regional, contemporânea, benguela, capoeira negrim, para citar algumas – as quais, por sua vez, costumam estar em conformidade com um estilo distinto. A

¹ Ao longo de sua história a etnomusicologia vem mudando suas abordagens no que diz respeito ao estudo da música. No entanto, não é objetivo deste trabalho entrar em tal seara, para ver mais sobre este assunto, ver: SEEGER, A. Etnografia da música, 2008; NATTIEZ, J.-J.; LACERDA, M. B.; COELHO, L. deL. Etnomusicologia, 2020; PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: Da música brasileira à música mundial, 2008.

presente pesquisa terá como foco o que se encontra ainda que genericamente sob o título de “capoeira angola”.

Sobre a origem dessa expressão, o maior difusor desse estilo de capoeira, mestre Pastinha², relata em seu livro “Capoeira Angola” uma possível explicação: “o nome da capoeira angola é consequência de terem sido os escravos angolanos, na Bahia, os que mais se destacaram na sua prática” (Mestre Pastinha, 1964, p.20).

Castro Júnior, além de reforçar as afirmações anteriores, acrescenta uma possível razão para o surgimento da denominação advinda da insatisfação por parte de alguns praticantes (2004, p.144):

O termo capoeira angola surgiu em contestação à mudança sofrida pela capoeira em luta regional baiana, mais tarde conhecida como capoeira regional. Os outros capoeiristas da época, por não concordarem, denominaram capoeira angola, aquela que já era praticada e o nome “angola” foi devido aos primeiros negros terem vindo daquela região do sul da África.

Gonçalves (2012, p.46) ao citar Pedro Abib, apresenta-nos um pouco mais sobre essa questão e corrobora com a ótica de Júnior no que tange ao surgimento dessas duas vertentes da capoeira – regional e angola – como uma reação de insatisfação:

[...] Pedro Abib, por exemplo, expõe que o surgimento e a denominação Capoeira Angola surge como um movimento organizado por capoeiristas em contraponto à Capoeira Regional de Mestre Bimba. Pois, como explicita Abib, a Capoeira Regional começa a ganhar prestígio, chegando a influenciar e servir de modelo para a descriminalização da capoeira em 1937 pelo então presidente Getúlio Vargas.

De fato, antes das primeiras décadas do século XX, não haviam denominações diferentes para a capoeira, que era “uma só”. Foi a partir das décadas de 1920, na Bahia, e mais especificamente na cidade de Salvador que a primeira divisão foi apresentada (Gonçalves, 2012, p.46).

Algumas hipóteses foram levantadas por diferentes pesquisadores para justificar as possíveis causas para a divisão entre regional e angola. Especula-se que a capoeira regional teria se aproximado de outras artes marciais e incorporado para si golpes dessas outras artes, como forma de chamar mais a atenção dos praticantes de outras lutas e sua maior associação a um esporte, como detalha Abib (2004, p.112).

Com isso, nasce a “Luta Regional Baiana”, que acabou se transformando posteriormente na capoeira regional, e que além dos elementos de uma cultura

² Vicente Ferreira Pastinha, soteropolitano nascido em 5 de abril de 1889 e falecido em 13 de novembro de 1989, principal referencial da capoeira angola. Nas páginas seguintes trataremos mais informações sobre ele.

esportiva *in voga*, que incluía rigorosa disciplina, graduação de alunos e métodos de treinamento em recinto fechado, incorpora alguns golpes e movimentos de lutas orientais, como o karatê e o jiu-jitsu, no intuito de “torná-la mais combativa”, nas palavras do próprio mestre Bimba, segundo Rego (1968).

Uma afirmação muito recorrente é a de que a capoeira regional teria sido descaracterizada, enquanto a capoeira angola seria a “de raiz”, a “primitiva”, conservando mais a tradição original. Essa hipótese é refutada por Abib (2004, p.111) que alega que, além de uma “esportização” da capoeira por Mestre Bimba, há também a hipótese de que o mestre teve a intenção de “desmarginalizá-la”:

[...] O surgimento da capoeira regional foi e ainda é considerado por muitos, como um processo de “descaracterização” da “autêntica” capoeira. Entendemos ser essa, uma visão equivocada e um tanto reducionista desse processo, pois, na figura do mestre Bimba, revela-se um grande estrategista, que soube articular um importante movimento que visava a um maior reconhecimento público e valorização dessa manifestação afro-brasileira, e a sua conseqüente descriminalização, já que até então, a capoeira ainda constava no Código Penal Brasileiro. (ABIB, 2004, p.111)

As hipóteses para tal divisão são das mais diversas, porém, não é foco da presente pesquisa adentrar nessa discussão, pois essa se aterá à FICA-BH, mais especificamente às relações entre “gesto e música” que ali ocorrem.

Uma vez definido a manifestação cultural e o grupo que a pratica, já citado, delimitamos nosso objeto de pesquisa e, iremos centralizar nossas pesquisas na relação entre gesto e música ocorridos nas suas práticas, constituindo esse o nosso objetivo principal. Para tanto, como gesto é um termo amplo, pois pode ser aplicado tanto para o sentido musical (gesto musical) entendido por qualquer movimentação sonora que apresente energia ao longo de um determinado período, quanto para os movimentos corporais presentes na manifestação, entre outros, nosso primeiro capítulo aborda essa questão para nos dar subsídios para desenvolver o presente trabalho.

Para a realização da presente pesquisa, nos utilizamos metodologicamente tanto de uma pesquisa bibliográfica quanto de campo. Para a pesquisa bibliográfica consultamos artigos, teses, dissertações e livros que abordaram o tema pesquisado ou assuntos afins que contribuíram para a presente pesquisa. Esse embasamento bibliográfico está presente nos segundo e terceiro capítulos, os quais, respectivamente, trazem informações sobre a manifestação em questão e sobre sua música. Apesar de informações bibliográficas serem a principal fonte de tais capítulos, informações advindas da pesquisa de campo também os ilustram. De fato, as informações a partir dessas encontram-se mais significativamente presentes no último capítulo, onde desenvolvemos a temática já mencionada.

Durante a realização da pesquisa de campo, houveram encontros presenciais na sede da Fundação Internacional de Capoeira Angola em Belo Horizonte (FICA-BH) e observações de rodas de capoeira da FICA-BH e do Grupo Candeia. Foi utilizada também como referência a disciplina de Saberes Tradicionais: *Artes poéticas e ancestrais – Capoeiragem e memória nas Gerais*, voltada para encontros com mestres notórios da capoeira na cidade de Belo Horizonte e seus respectivos grupos, sendo eles: Mestre Dunga (Senzala), Mestre Índia (Mestre Mão Branca), Mestre Primo (Grupo Iúna) e Mestre Jurandir (FICA-BH). A matéria foi presencial e semanal, sendo que cada mestre explicou em 4 encontros um pouco sobre o universo da capoeira, seus códigos, técnicas e sua história pessoal, assim como um pouco da evolução da capoeira na cidade. Todas essas informações foram extremamente relevantes para o desenvolvimento do presente trabalho.

Como já apresentado em linhas anteriores, nosso trabalho consistirá de quatro capítulos. O primeiro capítulo tratará sobre o gesto. No segundo, cujo objetivo é explanar sobre o panorama histórico da capoeira Angola, é apresentada uma contextualização da capoeira Angola no Brasil desde as suas possíveis origens até os dias atuais. No terceiro capítulo apontamos a influência africana na cultura brasileira para, conseqüentemente, desembocar na capoeira. É apresentado também características da música na roda de capoeira Angola, seus instrumentos e a simbologia dentro desse universo. Para finalizar, apresentaremos um quarto capítulo cuja finalidade é aprofundar na relação entre gesto e música no universo da capoeira Angola e mais especificamente na Fundação Internacional de Capoeira Angola- BH. Nesse capítulo final o trabalho de campo será melhor explorado e haverá maiores descrições sobre o grupo pesquisado.

Por fim, apesar de considerarmos a pesquisa quantitativa essencial para a realização de um trabalho, o tempo limitado onde uma dissertação de mestrado se enquadra impediu que nos utilizássemos essa ferramenta. Sendo assim, desenvolvemos esse trabalho a partir de uma ótica qualitativa, relegando para estudos futuros abordagens que possam explorar melhor estudos quantitativos sobre temática aqui abordada.

Capítulo 1– Gesto: Considerações gerais

Como é notório, no decorrer do tempo, conceitos vão sendo emprestados para áreas distintas daquela onde ocorreu sua gênese. Consequentemente, adaptações são atreladas a esses em função das adequações adquiridas ao longo do tempo, ocasionando, em grande medida, em mais de uma definição a partir da mesma representação. Destarte, antes de adentrarmos na manifestação objeto de estudo dessa dissertação, necessário se faz, para melhor compreensão, abordarmos conceitualmente outro elemento relevante em nossa proposta – o gesto, vocábulo que, em concordância com o que foi dito, demonstra ter adquirido algumas definições na trajetória de seus usos.

No dicionário virtual Michaelis por exemplo, constam as seguintes definições:

- [...] 1. Movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços, da cabeça e dos olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação.
- 2. Forma de se expressar.
- 3. V. gesticulação

No Dicionário informal, que, como o próprio nome diz não é elaborado por profissionais como linguistas e lexicógrafos, encontramos uma definição que situa o gesto em uma relação causal, mais especificamente, como consequência de algo. De acordo com o mesmo, gesto pode ser definido como: “movimento do corpo para exprimir ideias ou sentimentos. Aceno, mímica, sinal”.

Porém, no presente capítulo, adentraremos mais amplamente na questão do gesto, indo além de sua associação aos movimentos corporais. A percussionista, professora e pesquisadora Emília Maria Chamone de Freitas (2008, p.40), em sua dissertação: *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*, apresenta-nos a relevância da contextualização do termo, trazendo-o à interpretação social ao tratar sobre a etimologia do termo em questão:

A etimologia da palavra gesto provém do latim *gestu*, que significa movimento do corpo. Em seu plural, *gesta*, ganha o sentido de ações, mas também de grandes feitos, proezas, acontecimentos históricos, como as “canções de gesta” da Idade Média. Na sua acepção atual, o gesto é associado a um movimento que extrapola a ação motora, pois é carregado de intenção. Geralmente relacionado às expressões da face, braços e mãos, o gesto estabelece comunicação e tece significados construídos e compartilhados socialmente. Entretanto, até o século XV, não estava associado à

palavra gesto o sentido de sensação ou sentimento, pois ela remetia a uma ação voluntária, ao ato de “fazer ou executar”. (FREITAS, 2008, P.40)

Laurent Blum nos dá uma amostra do que foi dito anteriormente ao utilizar o termo de forma distinta de sua origem transpondo-o para o universo musical e também nos remete a algumas questões apresentadas por Freitas. Em seu artigo *Gesto instrumental e transmissão musical*, o autor nos apresenta duas possíveis definições sobre o termo. Na primeira (2001, p.2) constatamos um caráter histórico que pode nos levar à reflexão de quão abrangente o vocábulo pode ser³:

Penetrando na palavra “gesto” pela sua etimologia, percebemos a existência de dois significados distintos. O primeiro significado, agora um tanto esquecido, refere-se ao gesto, a *chanson de geste* que narra as façanhas de um herói na Idade Média. Ele destaca os acontecimentos significativos na história de um indivíduo, tentando mostrar que todos esses gestos (a origem do gesto vem do plural *gesta*) formam uma epopéia. O destino e as peculiaridades do personagem do herói permitem o advento de uma lenda, a criação de uma moral profana para as gerações futuras. Este destino assenta numa visão eminentemente diacrônica da vida do herói: é através da multiplicidade de acontecimentos ocorridos num dado momento que o narrador faz nascer um gesto.⁴ (FREITAS, 2001, P.2)

Já na segunda possível definição, Blum (2001, p.2) nos traz o termo mais utilizado no senso comum, que o associa ao sentido corporal, mas salientamos, também, que em sua abordagem, é mencionado seu caráter consequente já apresentado na definição do dicionário informal:

[...] O segundo significado, mais próximo de nós, evoca o movimento de um corpo humano. No entanto, nem todos os movimentos humanos são gestos. A particularidade do gesto assenta na força de intenção de quem anima o seu corpo. O caminhar, que permite ao ser humano mover-se, transportar seu corpo de um lugar a outro, pertence mais geralmente ao campo do movimento. Por outro lado, a saudação de um ser humano a um ou mais é na verdade um gesto: basta um aceno de mão, mesmo em grande distância de quem a percebe, para reconhecer imediatamente o desejo de comunicação de quem o produz.⁵ (BLUM. 2001, P.2)

³ Todas as traduções ao longo da dissertação são de responsabilidade do autor.

⁴En pénétrant le mot “geste” par son étymologie, on s’aperçoit de l’existence de deux significations distinctes. La première signification, aujourd’hui quelque peu oubliée, se réfère à la geste, la chanson de geste qui conte au Moyen Age les exploits d’un héros. Elle met en avant les événements marquants de l’histoire d’un individu en tentant de montrer que l’ensemble de ces gestes (l’origine de la geste vient du pluriel gesta) forment une épopée. Le destin et les particularités du caractère du héros permettent l’avènement d’une légende, la création d’une morale profane pour les générations à venir. Ce destin repose sur une vision éminemment diachronique de la vie du héros: c’est par la multitude des faits intervenus à un moment donné que le narrateur fait naître une geste.

⁵ La deuxième signification, plus proche de nous, évoque le mouvement d’un corps humain. Cependant, tous les mouvements humains ne sont pas des gestes. La particularité du geste s’appuie sur la force d’intention de celui qui anime son corps. La marche qui permet à un être humain de se déplacer, de transporter son corps d’un endroit à un autre, appartient plus généralement au domaine du mouvement. Par contre, le salut d’un être humain vers un

Sant'Anna (2020, p.122) após várias acepções sobre gesto, traz reflexões bem abrangentes sobre o termo:

[...] entendemos que gesto não se restringe simploriamente à execução de um movimento de corpo, mecanicamente, está na sua imanência. O conteúdo do gesto é maior e o seu sentido, mais profundo. O gesto acontece como um impulso de potência para ações. Por causa dele, os movimentos têm sentido, pois há uma intencionalidade por trás do acontecimento. E depois da intenção, vem o ato, estimulado, impelido a ser realizado. O gesto, traz na sua imanência, a potência da expressão de conteúdos psicossociais.

Sant'Anna (2020, p.125) ainda nos remete a outro elemento importante para a discussão: a conduta. Sobre essa, o autor define: “se constitui como a maneira de alguém comportar-se, de proceder e manifestar o seu comportamento. O Ato e o Gesto são elementos importantes para o campo da análise da conduta”.

No artigo *O gesto corporal na performance musical*, Madeira & Scarduelli (2014, p.2, apud HATTEN, 2001b, p.3) acrescentam que a intenção não é necessária para que o gesto seja percebido como um veículo de mensagens e se efetive também como recurso de se compreender quem o executa, visto que, para os autores, este ato é definido como “movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou como personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)”. A seguir Madeira e Scarduelli (2014, p.3, apud HATTEN, 2001b, p.2) acrescentam que “o gesto pode ser considerado movimento que é marcado pela sua significância, seja por ou para o agente ou o intérprete”.

Explorando os horizontes em busca por uma definição de gesto que se adeque ao nosso escopo, deparamo-nos com Apollinaire Anakesa Kululuka. Em seu artigo: “Do gesto musical à impressão sonora” traz questões que dizem respeito às relações do gesto com a fisiologia humana. Sobre a associação, Kululuka (2001, p.5) nos apresenta:

[...] o ritmo dos elementos "fisiológico-motores" empurra, em ondas os órgãos receptores com alta sensibilidade e dá várias sensações, incluindo intensidade, acento, duração, tom e timbre para diferentes gestos acionáveis, gestos macro. Com isso, o organismo humano, condensador vivo de energias, leva o corpo sucessiva e brevemente a se balançar. Graças a uma dinâmica expressiva, estas energias são iniciadas por um conjunto alternado de explosões-desaparecimentos. Estes são desenvolvidos ao longo do tempo em taxas diferentes. Consequentemente, para marcar como exemplo a diferença entre esfregar e acariciar, escovar e bater, raspar e arranhar, o homem usa gestos específicos ou gesticulação significativa e funcional

ou plusieurs autre (s) est bien un geste: il suffit d'un signe de la main, même à grande distance de celui qui le perçoit, pour reconnaître immédiatement la volonté de communication de celui qui le produit.

adaptado tanto a um ato quanto a uma situação.⁶

Como se pode verificar a partir dos autores citados, as definições sobre gesto variam também de acordo com o olhar de quem o define e o meio no qual o mesmo está inserido e assim também ocorre na música. Em seu artigo *O Gesto Melódico: Corpo e Melodia, Contrapontos Possíveis*, Sant’Anna (2020, apud Brecht, 2005, p.237) ao se referir às ações artísticas e possivelmente cotidianas, afirma que “por ‘gesto’ não se deve entender o simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais”. Ou seja, como já citado anteriormente, o gesto vai muito além de sua concepção generalista do senso comum, de que está quase sempre associado somente aos movimentos corporais. Veremos a seguir que se trata de algo plural, amplo e mais complexo do que se imagina.

Como observa Freitas, também destacando a questão contextual (2008, p.40):

[...] esses modos de agir, que moldam o corpo e a gestualidade humana em todos os aspectos da vida, como correr, comer e dançar, são aprendidos através da educação e da imitação. *Habitus* como dormir deitado, nadar crawl, sorrir ao sentir alegria, noções tidas muitas vezes como universais e naturais, são construções históricas e sociais.

Pode-se concluir a partir do já exposto de que a relação indivíduo/sociedade tem influência direta tanto na realização quanto interpretação do gesto, seja em função de uma convivência formal ou informal, tudo conforme a inserção na sociedade/cultura em que se está inserido.

Uma vez que, quando levamos em conta o contexto, a complexidade, devido ao número de variáveis, aumenta, tratar de significados no campo da música contribui para esse acréscimo, pois como nos aponta os autores Madeira e Scarduelli (2014, p.5):

[...] o significado no campo da música assume uma conotação diferente do significado literal no campo da comunicação falada ou escrita. No primeiro, a multiplicidade de possibilidades de significado é admitida e enriquece o fenômeno, por adicionar uma complexidade e permitir a interpretação idiossincrática por cada ouvinte; no segundo, o objetivo principal seria justamente o oposto, o de ter uma ideia específica que poderia idealmente ser compreendida por todos os leitores ou ouvintes.

6 [...] le rythme des éléments « physiologiques-moteurs » pousse, par vagues, les organes récepteurs à une forte sensibilité et donne diverses sensations notamment d’intensité, d’accent, de durée, de hauteur et de timbre à différents gestes actionnables, les macro-gestes. Par ce biais, l’organisme humain, condensateur vivant d’énergies, fait se balancer successivement et brièvement le corps. Grâce à une dynamique expressive, ces énergies s’amorcent par jeu alternatif d’explosions-évanouissements. Celles-ci se développent dans le temps sous différents rythmes. En conséquence, pour marquer par exemple la différence entre froter et caresser, frôler et cogner, gratter et égratigner, l’homme use de gestes spécifiques ou d’une gesticulation significative et fonctionnelle adaptés aussi bien à un acte qu’à une situation.

No meio de tal complexidade o gesto se apresenta no universo musical com grande relevância. Definir, porém, o termo gesto musical é algo complexo por se tratar de algo “plural” como já foi dito anteriormente. Freitas (2020, p.40) corrobora com tal afirmação:

A multiplicidade de sentidos da palavra gesto e especialmente da expressão gesto musical decorre da variedade de olhares possíveis sobre elas, provenientes de campos de conhecimento como a Antropologia, Sociologia, Psicologia, Educação e Etnomusicologia, além de seus significados atribuídos em diferentes culturas e contextos sociais. Palavra de muitos sentidos, reivindicada por atores, bailarinos, músicos – e por professores – possui sua riqueza exatamente por escapar e não caber em definições simplistas ou esquemáticas, impondo, para sua compreensão mais ampla, a interação de várias áreas do conhecimento.

Apesar de já encontrarmos uma certa quantidade de bibliografias que associam gesto e música⁷, o tema ainda nos parece possibilitar novas abordagens. No artigo “Por uma cultura musical dos corpos”, Lothaire Mabru (2001, p.1) já chamava a atenção para tal afirmação:

[...] A questão do gesto, e mais geralmente do corpo na música, começa depois de muitos anos para estimular o trabalho de pesquisa, mas deve-se admitir que ainda hoje é, se não novo, pelo menos um território pouco explorado. No entanto, desde 1936, André Schaeffner, em sua obra já clássica, intitulada *Origem dos instrumentos musicais - Uma introdução etnológica à história da música instrumental*, abriu amplamente o caminho, ao postular a favor de uma origem corporal da música, contra a tese da origem linguística. Ao fazê-lo, mostrou a importância do corpo na prática musical e noções avançadas de grande relevância, como a de "legibilidade corporal" da música, cujo alcance não foi medido o suficiente, parece.⁸

Jean During (2001, p.19) apresenta uma reflexão mais ampla na tentativa de se buscar definições sobre gesto musical:

[...] o gesto vai além da forma que a destaca como um ornamento, ou ainda, a própria forma sonora aparece como um gesto, algo que tem elegância própria. Por gesto não queremos dizer apenas o movimento da mão, mas também os dedilhados, os truques, todas as artimanhas (os atalhos do pensamento), na configuração de um instrumento que permite quebrar a uniformidade ou a continuidade, abrir perspectivas, criar articulações, conectar notas de forma original, etc.⁹

⁷ Ver Mabru, 2001; Freitas, 2008; Sant’Anna, 2020; Kululuka, 2001; Brum, 2001.

⁸ La question du geste, et plus globalement celle du corps dans la musique commence depuis quelques années à susciter des travaux de recherche, mais il faut bien avouer qu’elle est encore aujourd’hui un terrain sinon neuf, du moins peu exploré. Pourtant, dès 1936 André Schaeffner, dans son ouvrage désormais classique, intitulé *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale* avait largement ouvert la voie, en postulant pour une origine corporelle de la musique, contre la thèse de l’origine linguistique. Ce faisant, il montrait l’importance du corps dans la pratique musicale et avançait des notions d’une grande pertinence, telle que celle de lisibilité corporelle de la musique, dont la portée n’a pas été assez mesurée, me semble-t-il.

⁹ [...] le geste dépasse la forme sonore qui le met en lumière comme un ornement, ou encore, la forme sonore elle-même apparaît comme un geste, comme une tournure, un tour de passe-passe qui possède sa propre élégance. Par geste, on n’entend pas seulement ici le mouvement de la main, mais aussi bien les doigtés, les trucs, toutes les astuces (les raccourcis de la pensée), dans la configuration d’un instrument qui permettent de briser

Se During amplia o conceito gesto musical além do músico, Jorge Sad o extrapola ainda mais (2001, p.4-5):

[...] o gesto musical não pode ser reduzido ao movimento corporal dos músicos ou do público: certas figuras musicais resultantes da escrita são chamadas gestos – por exemplo, François Nicolas (1995) define certas estruturas rítmicas utilizadas em algumas de suas obras desta maneira -, e também, em determinadas condições, o próprio som se constitui um gesto.

Laurent Blum (2001, p.8-9) corrobora com a afirmação anterior ao dizer que “o som é o próprio gesto emitido e percebido, o tímpano do ouvinte vindo ao encontro ao oco da membrana, da palheta, da corda do instrumento musical”.¹⁰

Sad (2001, p.4-5) acrescenta novos elementos à discussão:

O gesto musical, ao ser uma forma de controle de múltiplos parâmetros sonoros, tanto a partir da escrita quanto a partir da performance instrumental, se inscreve na matéria sonora de maneiras não evidentes na partitura: um simples crescendo em uma nota sustentada em um clarinete resulta em uma transformação espectral complexa e sutil, um simples movimento melódico em direção ao agudo da flauta é, ao mesmo tempo, uma maneira simples de filtrar componentes harmônicos superiores. Talvez esta associação de variações, às quais alguns denominam timbre, seja o fenômeno cuja causa é o gesto.

Sobre gesto musical, Apollinaire Anakesa Kululuka em seu artigo “*Do gesto à impressão sonora*” (2001, p.2) nos apresenta uma visão bem abrangente onde aponta uma estreita interação entre os seres quando o gesto musical se efetiva:

O gesto musical é um dos fenômenos mais complexos da expressão humana e animal, que envolve diversas e variadas reações síncronas. De fato, mil observações e experiências me fazem acreditar que há no universo, jogos infinitos de injunção e reação recíproca entre as diferentes coisas existentes. Por meio dessa operação, os seres vivos – em particular humanos e animais – recebem, registram e, na medida do possível, reproduzem a realidade que os cerca. Assim, tornam-se espelhos das interações de uma determinada realidade ou simplesmente ecoam-nas.¹¹

l’uniformité ou la continuité, d’ouvrir des perspectives, de créer des articulations, de connecter des notes de manière originale, etc.

¹⁰ Le son est lui-même le geste émis et perçu, le tympan de l’auditeur venant à la rencontre – en creux – de la membrane, de l’anche, de la corde de l’instrument de musique.

¹¹ Le geste musical est un des phénomènes les plus complexes de l’expression humaine et animale, qui relève de réactions synchrones diverses et variées. En effet, mille observations et expériences me font croire que, dans l’univers, d’infinis processus d’injonction et de réaction réciproques jouent entre différentes choses existantes. A travers cette opération, les êtres vivants – en particulier l’homme et l’animal – reçoivent, enregistrent et, dans la mesure du possible, rejouent le réel ambiant. Ainsi se font-ils miroirs d’interactions d’une réalité donnée ou simplement leur font-ils écho.

Madeira e Scarduelli (2014, p.19) também estendem o significado do termo das emanações puramente sonoras e se justifica da seguinte forma:

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra gesto (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai de encontro com o alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical.

Na tentativa de encontrarmos possíveis definições para o termo “gesto musical” parece-nos possível supor que esses variam de acordo com a sociedade em que estão inseridos. Como exemplo é relevante citar o trabalho da etnomusicóloga Rosália Martinez que tem uma rica pesquisa sobre gesto musical andino. Martínez (2001, p.7) relata:

[...] O que é o “gesto musical”? Uma primeira definição com a qual todos poderiam concordar seria “movimentos participando diretamente na produção do som”. Mas esta abordagem do gesto musical, bastante restritiva, não consegue cobrir as realidades que encontramos nas sociedades andinas. Assim, a proposta de Van Zile (1998), “movimentos no contexto do evento musical” abre perspectivas de observação mais apropriadas.¹²

Segundo Rosália Martinez o gesto é algo tão marcante que é possível distinguir um músico andino tocando uma determinada flauta com outro músico não andino apenas pela maneira de execução musical do mesmo instrumento. Martinez (2001, p.1) acrescenta:

[...] Os gestos musicais de uma sociedade podem ser tão específicos quanto seus instrumentos musicais. Da mesma forma que os objetos produtores de sons, determinados gestos poderiam nos falar das concepções musicais de um grupo humano, ou de suas representações do universo social e religioso, do corpo, do sopro, do espaço...¹³

Reforçando a questão anterior, onde a autora menciona a questão do gesto passando pelo meio onde se está inserido, Blum (2001, p.8) acrescenta: “o percussionista africano inscreve os seus gestos no seu enquadramento quotidiano, seja qual for qualquer que seja sua

¹² Qu’est ce que le “geste musical”? Une première définition sur laquelle tout le monde pourrait s’accorder serait « mouvements participant directement à la production du son ». Mais cette approche du geste musical, trop restrictive, ne peut recouvrir les réalités que l’on retrouve dans les sociétés andines. Ainsi, la proposition de Van Zile (1998), « *movements in the context of the music event* » ouvre des perspectives d’observation plus appropriées.

¹³ Les gestes musicaux d’une société peuvent lui être aussi spécifiques que ses instruments de musique. Au même titre que les objets producteurs de sons, certains gestes pourraient nous parler des conceptions musicales d’un groupe humain, ou de ses représentations de l’univers social et religieux, du corps, du souffle, de l’espace...

natureza e função: assim ela está impregnada com o ambiente social feito de marcos familiares”.¹⁴

A questão do gesto e suas relações com o meio social pode ser tão amplamente explorada que, ao tratar sobre suas impressões obtidas em um ritual musical do oriente médio onde foi pontuada a execução do *tanburag*, uma espécie de alaúde com um som poderoso e penetrante, braço longo, e um espectro acústico amplo, During (2001, p.6), detalha a importância desse no desempenho musical do executante, porém, levanta a questão da relevância da vivência do intérprete fora da performance musical, no caso a sua profissão. Segundo o autor:

[...] O *tanburag* é um dos instrumentos mais simples, embora suas fórmulas rítmicas são sutilmente irregulares. Para aproveitá-lo ao máximo, deve-se golpear as cordas com determinação e força, poupando esforços, porque não é fácil tocar por várias horas seguidas, com apenas algumas pausas curtas (uma digitação incorreta pode literalmente machucar os dedos até sangrarem).¹⁵

Prossegue ele:

O toque no *tanburag* pode ter a ver com a profissão exercida pelas tribos de onde se originam os músicos: ferragens. Alguns músicos também são ferreiros e, quando eles tocam, zomba-se sobre a maneira com que eles dedilham as cordas do alaúde, como se estivessem martelando uma bigorna. Neste caso, o ritmo e o gesto são comparáveis. Além disso, os melhores músicos não descansam os antebraços na tala do alaúde, como é costume neste tipo de instrumento, para que fique com o peso de todo o braço ao atingirem as cordas.¹⁶

Como se pôde concluir, as reflexões sobre gesto musical são amplas e, talvez também em decorrência disso, complexas e podem ser abordadas por muitas óticas, como observa Sad (2011, p.5):

[...] uma das confusões mais importantes que criam obstáculos ao estudo do gesto musical é a não distinção entre as duas noções de gesto enunciadas: o gesto musical

¹⁴ [...] le percussionniste africain inscrit ses gestes dans son cadre quotidien, quellesque soient leur nature et leur fonction: ainsi s'imprègne-t-il de l'environnement social constitué de repères familiais.

¹⁵ Le *tanburag* est un instrument des plus simple, encore que ses formules rythmiques soient subtilement irrégulières. Pour en tirer le meilleur parti, il faut frapper les cordes avec détermination et force, tout en ménageant son effort, car il n'est pas facile de jouer plusieurs heures d'affilée, avec juste quelques brèves pauses (une mauvaise frappe peut littéralement blesser les doigts jusqu'au sang).

¹⁶ Le jeu du *tanburag* a peut-être un rapport avec le métier qu'exercent les tribus d'où sont originaires les musiciens : la ferronnerie. Certains musiciens sont aussi forgerons et, quand ils jouent, on plaisante volontiers sur leur façon de gratter les cordes du luth comme s'ils donnaient du marteau sur une enclume. En l'occurrence, le rythme et le geste sont comparables. De plus, les meilleurs musiciens ne reposent pas l'avant-bras sur l'éclisse du luth, comme c'est l'usage sur ce genre d'instrument, si bien que c'est avec le poids du bras tout entier qu'ils frappent les cordes.

considerado enquanto interpretante cinético/visual do fenômeno sonoro, e o gesto musical enquanto marca, ou traço inscrito no material sonoro.

Fato é que a relevância do gesto tem sido notada em várias áreas e, conseqüentemente, na busca de se compreendê-lo melhor muitas pesquisas têm sido feitas. Por exemplo, no artigo *Hand Made. Por uma antropologia do gesto musical*, Jean Durning (2001, p.7) menciona que a pianista estrasburguense Marie Jaëlle, para tentar visualizar o “tocar” realiza o seguinte experimento:

[...] Discípula mimada de Liszt, ela era muito atenta aos belos sons, cuja percepção era, segunda ela, a base de qualquer abordagem musical. Para educar os alunos ela os fez colocar os dedos em uma almofada com tinta e, depois de tocarem ela examinou as marcas deixadas nas teclas. Assim surgiu a relação entre a nitidez do traço e a beleza do som. Com a elegância de uma demonstração matemática, o bom **gesto** (*o grifo é nosso*) mede-se pela economia de esforços e aprecia-se pela graça do movimento e a eficácia do resultado.¹⁷

Outra análise que chama atenção diz respeito à relação gesto/som/instrumentista, pois assim como o contexto social influencia no gesto, não podemos ignorar a questão individual. Conseqüentemente a respeito desse trinômio, Apollinaire Anakesa Kululuka (2001, p.4) discorre:

[...] a forma e a dinâmica do material sonoro produzido estarão ligadas tanto ao gesto gerador quanto ao instrumento submetido a ele, a fim de ecoar o pensamento do executante. Em cada gesto, este mostrará o prazer que tem em criar sons que lhe pareçam musicais. Dependendo do instrumento utilizado e do material sonoro desejado, ele adaptará os gestos para que a dinâmica do som reflita o pensamento musical com a maior precisão possível. Por esses gestos, ele também medirá a duração e o ritmo dos eventos sonoros. Graças a eles, não só imprimirá os impulsos dinâmicos, a tensão-relaxamento assim como pausas ou silêncios, mas também dará origem ao tempo de espera e da resolução. Ele também deve sentir a estreita relação entre o tempo musical, que ele pode viver interiormente, e a manifestação disso através dos próprios gestos vocais ou instrumentais, consistindo a obra musical em ajustar o mais precisamente possível o resultado sonoro ao seu pensamento como músico, que supõe obviamente que este último tem, nele, esse desejo musical pré-existente ao gesto.¹⁸

¹⁷ Disciple choyée de Liszt, ele était très attentive au beau son, dont la perception était selon elle, la base de toute démarche musicale. Sa doctrine se résumait à ces mots que Liszt lui rappelait toujours: “à bon entendeur, salut”. Afin de sensibiliser ses élèves elle leur faisait poser les doigts sur un tampon encreur, puis, après qu’ils aient joué un motif, elle examinait les traces laissés sur les touches. Ainsi apparaissait le rapport entre la netteté de la trace et la beauté du son. Comme l’élégance d’une démonstration mathématique, le bon geste se mesure à l’économie de l’effort et s’apprécie à la grâce du mouvement et à l’efficacité du résultat.

¹⁸ [...] la forme et la dynamique de la matière sonore produite seront liées à la fois au geste générateur et à l’instrument subissant celui-ci, afin de répercuter la pensée de l’exécutant. Dans chaque geste, ce dernier manifestera le plaisir qu’il a à faire naître des sonorités qui lui semblent musicales. Suivant l’instrument utilisé et le matériau sonore désiré, il adaptera les gestes, afin que la dynamique du son traduise le plus justement possible la pensée musicale. Par ces gestes, il mesurera également tant la durée que le rythme des événements sonores. Grâce à eux, non seulement il imprimera les pulsions dynamiques, les tensions-détentes ainsi que les ruptures ou les silences, mais il fera aussi naître le temps de l’attente et celui de la résolution. Aussi doit-il sentir la relation étroite entre le temps musical, qu’il

Ou seja, não se pode ignorar que a relação entre o instrumentista e o instrumento é sempre uma relação imbricada, visto que para se realizar o som sempre serão necessários, a depender do instrumento, mãos, pés, boca, diafragma ou, quando nos remetemos ao apoio, pernas, peito, ombros apenas para exemplificar alguns elementos dessa relação. Sendo assim, o gesto musical é indissociável da realização musical. Acreditamos que isso explique, inclusive, a particularidade dos sons dos mesmos instrumentos tocados por músicos com culturas distintas. O som da *riff* da guitarra do músico Mexicano Carlos Santana, o ritmo da execução da guitarra tocada por Jorge Ben Jor, ou a batida característica do violão de João Gilberto, trazem-nos sonoridades bem específicas. Também se pode verificar tais diferenças ao observarmos, por exemplo, pandeiros sendo tocados em rodas de samba ou em repentes de emboladores e assim por diante. Trata-se do mesmo instrumento mas, a depender do gesto musical, seja expressado individualmente pelo músico ou aprendido formalmente ou informalmente pela cultura onde se insere, em grande medida, soarão díspares.

Sobre certa ótica, é o que Freitas (2008, p.42) nos traz em suas palavras ao afirmar que:

Se na música eletrônica a participação do corpo é restrita ou inexistente, nos instrumentos acústicos – nos quais o movimento ainda se conserva como principal produtor de som – é o gesto que transmite a energia necessária para transformar uma ideia musical ou simplesmente uma intenção em matéria sonora. Os diversos gestos de percutir, raspar, pinçar, soprar, entre tantos outros, irão compor as infinitas técnicas instrumentais e possibilidades sonoras com as quais a música é construída a cada performance. O gesto se mostra simultaneamente como um elemento constitutivo e fundamental da atividade musical e como fruto e fundador de identidade musical dos grupos sociais.

Levando as palavras acima para um universo mais circunscrito, Blum (2001, p.5) afirma sobre os instrumentos de cordas:

O abraço do instrumento é acompanhado por uma pedagogia do centro de gravidade: abraçar e dar vida a um pedaço de madeira esticado em algumas cordas implica um forte conhecimento de seu equilíbrio e um estudo dos pontos de contato entre eles. Suspenso como a harpa eólica, mas entrelaçado como um ente querido, o instrumento de cordas revela sua riqueza sonora pelo leve toque. O gesto aqui é a projeção, o esboço é a característica do movimento do tocador desse tipo de instrumento. Tocar suavemente e fazer de seu corpo o receptáculo do som é o nó gestual desta família de instrumentos.¹⁹

peut vivre intérieurement, et la manifestation de celui-ci par le truchement de ses propres gestes vocaux ou instrumentaux, le travail musical consistant alors à ajuster le plus précisément possible le résultat sonore à sa pensée de musicien. Ce qui suppose évidemment que ce dernier a, en lui, ce désir musical² préexistant au geste.

¹⁹ L'enlacement de l'instrument s'accompagne d'une pédagogie du centre de gravité: étreindre et faire vivre un morceau de bois tendu de quelques cordes implique une forte connaissance de l'équilibre de celui-ci et une étude des points de contact entre eux. Suspendu telle la harpe éolienne mais enlacé à la manière d'un être cher, l'instrument à cordes dévoile sa richesse sonore par effleurement. Le geste est ici projection. L'esquisse est la

During (2001, p.3) além de, como consta nas citações anteriores, enfatiza a relevância do gesto na música através do uso corporal, aglutina o gesto da audiência ao contexto das realizações musicais:

[...] É ainda pelo gesto que o corpo se envolve na música, para que ela tome forma e desempenho. E muito naturalmente é também pelo gesto que a música exerce seu impacto e exige respostas físicas, mesmo que apenas os aplausos permitidos no final.²⁰

Madeira e Scarduelli (2014, p.18) descrevem uma curiosa pesquisa de Chia-Jung Tsay (2014) onde se apresenta a análise de uma performance com imagens e sons isoladamente. Através dos resultados podemos inferir a importância do gesto musical na performance e como este o influencia. Conforme essa pesquisa:

Somente o áudio é gravado em grande parte das performances, seguindo a tradição discográfica da indústria musical. Tal tradição se formou em parte pelas limitações tecnológicas e interesses mercadológicos, em parte pela crença de que a música é a “arte dos sons”. Em uma recente pesquisa, Tsay (2013) aponta para conclusões que põem essa crença em dúvida. Nos resultados, a autora afirma que indivíduos conseguiram selecionar com segurança os vencedores de concursos de interpretação musical baseados em gravações de vídeo sem som; porém, nem músicos iniciantes ou profissionais puderam consistentemente identificar os vencedores a partir de gravações em áudio, ou de gravações em áudio e vídeo. Percebe-se novamente a intermodalidade da percepção e inclusive a prevalência da visão na apreciação das performances.

A partir das citações presentes nesse tópico, podemos constatar o quanto a expressão “gesto musical” é abrangente e pode compreender tanto uma série de ações musicais passando por postura corporal, formas específicas de se segurar o instrumento, a empostação para o canto, a expressividade corporal, o controle da dinâmica na execução de instrumentos, a sensibilidade tátil de um instrumentista, quanto pelas reações do público frente às performances musicais.

Se falar do gesto musical sobre vários aspectos é complexo, quando adentramos no universo sonoro essa mesma característica permanece. Por exemplo, ao falar sobre gesto melódico, Sant’Anna (2020, p.132) levanta alguns pontos no que diz respeito ao potencial da melodia para provocar emoções no ouvinte associando tal fato às intenções do compositor:

[...] as relações estabelecidas entre os seus elementos básicos para dar origem à frase resultam em uma estrutura que carrega as intenções de seu compositor. Tais intenções escondem-se por detrás das formas melódicas, das suas linhas e nuances sintáticas. E

caractéristique du mouvement de l’instrumentiste à cordes. Toucher délicatement et faire de son corps à l’instar du corps de l’instrument le réceptacle du son est le nœud gestuel de cette famille.

²⁰ C’est pourtant par le geste que le corps s’implique dans la musique, si bien qu’elle prend corps et devient performance. Et tout naturellement c’est aussi par le geste que la musique exerce son impact et appelle des réponses physiques, ne serait-ce que les applaudissements permis à la fin.

essas intenções, por sua vez, imbuem as linhas da melodia de sentido, provocando sensações de tristeza, alegria, raiva, poder, fraqueza, medo, coragem etc. Elas aparecem como resultado das combinações dos elementos mínimos, somadas ao caráter dinâmico empregado em seus contornos. Está aí o gesto melódico, delineado nas ondas da melodia, impregnado nos acontecimentos das suas linhas; seus graves e agudos, fortes e fracos, fluxos em continuidades e descontinuidades, alargamento e encurtamento dos tempos de duração. Todo o processo se desenvolve por meio do ser humano, que com seu corpo, imprime na sua obra todos os seus conteúdos internos.

Sad (2011, p.2), acrescenta à discussão a questão do gesto acoplado ao som, à tradição do ensino:

O ato de produzir formas sonoras implica uma gestualidade específica (inclusive no caso da música eletroacústica, na qual o compositor acude (*sic*) a tecnologias que podem prescindir de ações corporais para sua geração). O gesto musical é ensinado e transmitido oralmente de geração a geração entre professores e discípulos de um dado instrumento, entre regentes de orquestra e músicos, e somente se tornou evidente como objeto teórico a partir da ausência do intérprete e do instrumento no concerto acusmático²¹ e, de maneira geral, quando da utilização do disco e do rádio como maneira fundamental de consumir música na sociedade atual.

É notório como a analogia e a metáfora são recursos utilizados consideravelmente no ensino, principalmente em culturas cuja tradição oral encontra-se presente. During (2001, p.10) apresenta-nos uma descrição curiosa desse recurso, onde para se ensinar o gesto musical são utilizados recursos metafóricos pautados em outros gestos:

No tanbur sagrado dos curdos, e em particular na escola transcendente de Ostad Elahi, a libertação da mão direita, aquela que produz os sons, passa pela sua morte simbólica. O primeiro gesto que aprendemos é soltar a mão direita nas cordas “como um pedaço de carne morta”. A imagem da carne é entendida como desossada, o que não é fácil de conseguir: solte toda a tensão, deixe a mão encontrar sua forma natural, deixe os dedos assentarem, entregue toda a vontade, então, depois deixe-a cair, voltando para cima deixando o polegar encontrar seu lugar e funcionar por conta própria, que é acertar as cordas do outro lado. Depois de fórmulas comuns, se o aluno tiver uma mão bastante flexível, ele começa a prática fazendo o shor: polegar, indicador, médio, anelar, dedo mínimo dobrado sucessivamente e virando a mão aberta para a palma, como um leque que está fazendo. O instrumento é praticado colocando a mão na coxa, arranhando uma borda da mesa, depois tocando as cordas, mas abafando-as. Depois disso, você pode experimentar no instrumento: abra e feche o alcance dos dedos escovando as cordas em alta velocidade. Os iniciantes ficam fascinados com esse aprendizado; esquecem-se de tudo para conseguir um corte correto, como se a filosofia ou a sabedoria do tanbur estivesse nesse gesto. Ou talvez apenas porque o o desdobraimento dos dedos, se bem feito, tem a graça de um pavão fazendo a roda.²²

²¹ Música acusmática é uma espécie de música eletroacústica especialmente composta para apresentação através de alto falantes, em vez de ser realizada performaticamente. (FRIESEN; BAPTAGLIN, 2022)

²² Dans le tanbur sacré des Kurdes, et notamment dans l'école transcendante d'Ostâd Elâhi, la libération de la main droite, celle qui produit les sons, passe par sa mort symbolique. Le premier geste qu'on apprend est celui de faire tomber la main droite sur les cordes « comme un morceau de viande morte ». L'image de la viande se comprend comme désossée, ce qui n'est pas évident à réaliser: relâcher toute tension, laisser la main trouver sa

Assim como During, Luc Charles Dominique, sobre outra ótica, menciona a metáfora ao comentar sobre gesto musical associando-o a termos e expressões linguísticas. O autor, em seu artigo "*Jogar*", "*sonhar*", "*tocar*". *Uma taxonomia francesa histórica e dualista do gesto musical* (2001, p.3) escreve:

[...] assim como há gestos bons, humildes, contidos, gestos graciosos e maus, violentos, excessivos, desordenados, há, antes mesmo de qualquer referência ao seu conteúdo, palavras boas e más na base essencial de seu modo de transmissão. Geralmente, as muitas metáforas musicais de volume sonoro são por vezes construídas sobre a noção de gesto, como "levantar a voz", é dito em italiano (língua internacional de referência para o vocabulário musical) "alzando la voce", frase que vem do gesto "levantar" ("alzando la mano": levantando a mão), assim como "abaixe a voz" é dito "abbassando" no sentido de abaixar a mão ("abbassando la mano") (Rougnon, 1933).²³

Uma questão se faz presente: técnica e gesto estão acoplados ou são coisas distintas? Dominique (2001, p.11) apresenta a sua visão sobre a relação técnica/som:

Os termos toque e som referem-se a atos corporais e gestuais de intensidade singularmente diferente. Tocar é tocar. Tocar é agarrar, pendurar, pesar com todo o corpo ou bater com toda a força. Trazido de volta ao vocabulário musical, o primeiro é o verbo de som inferior, o segundo, o superior.²⁴

Freitas (2008, p. 45) alimenta a complexidade sobre o tema ao nos informar a dificuldade de se criar separações na realização do gesto musical visto que, segundo ela:

O gesto musical estabelece-se em uma intrincada relação de causas e efeitos, não sendo

forme naturelle, laisser les doigts se placer, abdiquer toute volonté, puis, après la chute, remonter en laissant le pouce trouver tout seul sa place et sa fonction, qui consiste à frapper les cordes dans l'autre sens. Après les formules courantes telles qu'on les trouve dans le jeu du dotâr en général, si l'élève a la main assez souple, il commence à s'exercer à faire le shor: pouce, index, majeur, annulaire, auriculaire se repliant tour à tour à partir de la main grande ouverte jusque vers la paume, comme un éventail qui se ferme. Pas question de commencer avec un instrument, on s'exerce en posant la main sur la cuisse, en grattant un bord de table, puis en touchant les cordes, mais étouffées. Après cela, on peut s'essayer sur l'instrument: ouvrir et fermer l'éventail des doigts en effleurant les cordes à grande vitesse. Les débutants sont fascinés par cet apprentissage; ils oublient tout le reste pour parvenir à faire un shor correct, comme si la philosophie ou la sagesse du tanbur tenait à ce geste. Ou peut-être tout simplement parce que le déploiement des doigts, s'il est bien fait, a la grâce d'un paon qui fait la roue.

²³ Tout comme il existe de bons gestes, humbles, retenus, gracieux, et de mauvais gestes, violents, excessifs, désordonnés, il y a, avant même toute référence à leur contenu, des bonnes et des mauvaises paroles sur la base essentielle de leur mode d'émission. D'une façon plus générale, les très nombreuses métaphores musicales du volume sonore sont parfois bâties sur la notion du geste, comme le fait d'« élever la voix » se dit en italien (langue internationale de référence du vocabulaire musical) « *alzando la voce* », locution qui provient du geste « lever » (« *alzando la mano* »: en levant la main), tout comme « abaisser la voix » se dit « *abbassando* » au sens d'abaisser la main (« *abbassando la mano* ») (Rougnon 1933).

²⁴ Les termes *toucher* et *sonner* renvoient tous deux à des actes corporels et gestuels d'une intensité singulièrement différente. Toucher, c'est effleurer. Sonner, c'est s'agripper, se pendre, faire poids de tout son corps ou battre de toutes ses forces. Ramené au vocabulaire musical, le premier est le verbe du bas sonore, le second, celui du haut.

compreendido como uma totalidade, mas como partes de um fenômeno expressivo. A separação entre “gesto que efetua” e o “gesto que acompanha”, não é clara, nem se mostra efetiva na prática, pois no momento da performance todo corpo está engajado no fazer musical. O gesto de um percussionista ao tocar uma peça de percussão múltipla não está restrito aos dedos que controlam as baquetas. Os braços, o tronco, o corpo inteiro do músico, influenciam o toque instrumental, direta ou indiretamente.

Depois do exposto, acreditamos que a separação de técnica e gesto não nos parece interessante para compreendermos uma performance, pois, em nossa ótica, ambos estariam imbricados em um todo. Em concordância com tal afirmativa, em alguns momentos Jean Durning deixa subentendido que gesto e técnica se confundem e se misturam. O autor (2001, p.12) ao comentar sobre os exemplos apresentados ao longo do texto diz:

Esses exemplos mostram como os artistas, através da riqueza do toque compensam em grande parte a simplicidade, até mesmo a banalidade do quadro rítmico binário. Há algumas razões para pensar que essas sutilezas não são simplesmente o efeito da habilidade dos tocadores de alaúde ou címbalo a serviço de uma sensibilidade estética, mas que se baseiam em outro tipo de gesto por natureza mais rico: o dos dedos da mão direita.²⁵

Madeira e Scarduelli (2013, p.6) corroboram com nossa perspectiva, pois, segundo eles “a relação entre gesto corporal e técnica instrumental começa então a surgir, sendo ambos fundados sobre a mesma base – o movimento”.

Como podemos ver, as explicações sobre a expressão gesto musical são bem amplas e podem se desdobrar sobre diversas óticas gerando interpretações diversas. Uma vez que apresentaremos neste trabalho uma perspectiva etnomusicológica, não podemos nos furtar a abrangência da expressão, visto que o contexto tem sido uma das premissas dos trabalhos nessa área. Para o presente trabalho, portanto, iremos considerar gesto musical **todas as expressões que resultam como causa ou efeito do sonoro presente na manifestação em questão – a capoeira angola**. Obviamente que tal perspectiva ampliará os exemplos presentes ali, no entanto, não será possível esgotá-los em nossa exposição. Sendo assim, procuraremos ao longo do trabalho exemplificar tal perspectiva para tornar mais cristalina a questão do gesto musical no universo proposto.

²⁵ Ces exemples montrent comment les artistes, par la richesse du toucher, compensent largement la simplicité, voire la banalité de la trame rythmique binaire. Il y a quelques raisons de penser que ces finesses ne sont pas simplement l'effet de l'habileté des joueurs de luth ou de cymbalum au service d'une sensibilité esthétique, mais qu'elles reposent sur un autre type de geste par nature plus riche: celui des doigts de la main droite.

Capítulo 2 – Capoeira: História, origens e desenvolvimento

Os primeiros capítulos dessa dissertação, como consta na introdução, tem como escopo alicerçar o último e principal tema. Sendo assim, após explanarmos sobre “gesto”, iremos, agora, trazer informações que, acreditamos, serão relevantes para a compreensão da manifestação com a qual trabalharemos para, então, unirmos tais conteúdos e cumprimos com nosso objetivo apresentando o gesto na capoeira de angola. Ademais, como vimos no capítulo anterior, uma vez que consideramos para o presente trabalho gesto musical como expressões que resultam como causa ou efeito do sonoro presente na manifestação em questão, aproveitaremos a oportunidade para ilustrar o que consideramos exemplos de gestos que, de alguma forma achamos interessante, não necessariamente musicais, ao longo dos capítulos.

2.1 Influências africanas no Brasil

Devido ao período da escravidão no Brasil (1550-1888), muitos elementos da cultura africana foram incorporados pelos habitantes do país. Houve um notório reflexo na culinária, artesanato, linguagem e costumes de forma geral.

Sobre a herança africana, presente em várias manifestações na cultura brasileira, De Castro (1995, p.26) aponta,

É evidente o impacto da herança africana nas mais conhecidas manifestações culturais que foram legitimadas como autenticamente brasileiras e são utilizadas para projetar a imagem do Brasil no exterior, seja no samba, na capoeira, no traje da baiana, na cozinha à base de dendê, no Candomblé com suas danças e seus ritos. Além disso, a herança africana no Brasil, tem sido fonte valiosa de criação artística e literária na promoção internacional de escritores, artistas plásticos, bailarinos, cineastas, fotógrafos, não só de nacionalidade brasileira.

No que tange à influência africana em nossa língua, por exemplo, Mendonça (2012, p.7) discorre: “em 1789, no primeiro dicionário monolíngue do idioma português, Antônio Morais e Silva já identificava várias palavras de origem africana, como batucar, cafuné, malungo e quiabo, de uso corrente entre os brasileiros”.

Essa contribuição africana ao “falar brasileiro” foi além de vocábulos isolados, influenciando na morfologia, na sintaxe, na semântica, no ritmo das frases, etc, como bem nos mostra Alberto da Costa e Silva na introdução do trabalho de Renato Mendonça sobre o tema, onde menciona a contribuição lexical ao idioma brasileiro e suas configurações (2012, p.8):

Renato Mendonça arrolava cerca de 350 palavras de proveniência africana que se haviam infiltrado no português do Brasil, um número consideravelmente superior às 47 que Antenor Nascentes identificara como tais, no seu *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, que saíra um ano antes. Embora ainda muito distante dos quase 3.000 termos reconhecidos, no fim do século XX, por Yeda Pessoa de Castro em

Falares africanos na Bahia – aos quais, para se formar ideia do tamanho dos aportes da África ao português do Brasil, se teria de acrescentar uma boa quantidade de palavras usadas somente em outros estados -, o vocabulário que ocupava 1/3 do livro de Renato Mendonça já servia de argumento contra os que subestimavam a contribuição dos povos negros às maneiras brasileiras de falar e escrever. Essa influência africana- advertiu, também pioneiramente, Renato Mendonça – não se reduzia ao enriquecimento lexical: ela se estendia à fonética, à morfologia, à sintaxe, à semântica, ao ritmo das frases e à música da língua.

Tomando a definição de gesto de Kululuka (2001, p.2) apresentada no capítulo anterior (ver página 18), esses falares podem ser considerados reflexos gestuais vocálicos de uma herança africana presentes em terras brasileiras. De acordo com as autoras Izabel Cristina de Souza e Maria Cristina Figueiredo Aguiar Guasti (2018, p.12) a culinária também sofreu influência africana. Segundo essas, a influência africana é

evidente na culinária regional, especialmente na Bahia, onde foi introduzido, por exemplo, o dendzeiro, uma palmeira africana da qual se extrai o azeite-de-dendê. O dendê trazido pelos portugueses para queimar em lamparinas e iluminar as noites escuras do novo continente logo foi parar na panela das mucamas. Este azeite é utilizado em vários pratos de influência africana como o vatapá, o caruru e o acarajé.

Era de se esperar tal influência, uma vez que as negras africanas começaram a trabalhar nas cozinhas dos senhores de engenho e novas técnicas foram introduzidas no preparo dos alimentos, adaptando seus hábitos culinários aos ingredientes do Brasil. Os autores já citados, Souza e Guasti (2018, p.12), ao tratarem desse tema, nos trazem mais informações sobre este quesito:

Assim, foi incorporado aos hábitos alimentares dos brasileiros o angu, o cuscuz, a pamonha e a feijoada²⁶, nascida nas senzalas e feita a partir das sobras das carnes das refeições que alimentavam os senhores; o uso do azeite de dendê, leite de côco, temperos e pimentas; e de panelas de barro e colheres de pau. Os traficantes de escravos também trouxeram para o Brasil ingredientes africanos como é o caso da banana, ícone de brasilidade mundo afora e da palmeira de onde se extrai o azeite de dendê.

²⁶Sobre a menção à feijoada, há uma controvérsia apresentada pelo programa “O guia politicamente incorreto” do canal History Chanel em que historiadores contestam a afirmação de que a feijoada foi criada no Brasil pelos escravos das senzalas que preparavam o feijão junto a restos de comida da “Casa Grande”. De acordo com esses historiadores, cozidos de feijão com carnes e linguiças eram comuns em Portugal bem antes do período da colonização do Brasil, assim como em outros países do mundo em que se preparavam cozidos de feijão, como o *cassoulet*, um prato muito comum na França, porém utilizando o feijão branco.

Outra influência marcante na cultura brasileira foi a das religiões africanas, gerando aqui no Brasil os cultos denominados afro-brasileiros. Um ponto importante a ser destacado é o sincretismo religioso, que se trata da fusão de elementos das religiões africanas aos das religiões oficiais no Brasil, como o catolicismo, por exemplo. Pelo fato de terem seus cultos associados à “feitiçaria” e não terem suas religiões reconhecidas, os africanos e seus descendentes tiveram que aderir a imagens de santos católicos como forma de burlar suas práticas, além de realizarem os mesmos quase sempre de forma clandestina. Santos (2009, p.222 apud SANTOS,2016) esclarece sobre essa temática,

O sincretismo foi uma das características mais marcantes nas religiões afrodescendentes. Durante a escravidão e mesmo depois da abolição, os rituais afro-brasileiros eram perseguidos pela polícia e autoridades eclesiásticas. Assim, os negros cultuavam os orixás às escondidas, pois eram obrigados a assumir perante a sociedade que eram católicos, batizados e que acreditavam nos santos. Entretanto, mais uma vez eles conseguiram manifestar sua capacidade de resiliência ao recriar no Brasil as religiões africanas no sec. XIX, de forma sincrética, ou seja, estabelecendo um paralelismo entre os orixás e os santos católicos.

Ainda sobre o tema do sincretismo religioso, Ramos (2010, p.222 apud SANTOS, 2016) esclarece,

Obrigados pelos senhores e pela igreja, a única opção para os africanos era aceitar a fé cristã. No entanto, os mesmos eram impedidos de frequentar os espaços religiosos dos brancos. Então criaram irmandades com nomes católicos para se adequarem às exigências sociais; mas, por detrás das imagens católicas, utilizavam da devoção aos santos para cultuarem seus orixás com ritos e cultos africanos. Dessa forma surgiu o nascimento de religiões afro-brasileiras.

Sobre tal ótica, novamente, podemos destacar uma das concepções de gesto também apresentada no primeiro capítulo (ver página 16), agora sobre a perspectiva de Freitas (2020, p.40) quando nos aponta a questão contextual do gesto, pois, tendo um referencial distinto de seu original – imagens e nomenclaturas – o significado transportado pelos gestos perante esse, supomos, era similar ao de seus antepassados.

Acima, procuramos exemplificar o que já é notório: que a África influenciou consideravelmente a cultura brasileira e, como não poderia ser diferente, tal influência desembocou na música, na dança e em outras atividades artístico-culturais, como é o caso da capoeira – um dos focos da presente pesquisa.

2.1.2 “Capoeira”: possíveis origens etimológicas

Dificuldades em relação a informações no que diz respeito ao passado de manifestações culturais no Brasil existem por motivos variados, por exemplo, a escassez de registros os quais, de certa forma, são resultados da falta de interesse de pesquisadores de séculos passados em

abordar temas considerados insignificantes pelos mesmos. Com a capoeira angola não foi diferente, e isso pode ser uma das explicações das divergências etimológicas referentes à terminologia que dizem respeito à manifestação cultural em questão.

Sobre essa falta de interesse no que diz respeito à cultura brasileira o professor Ruben George Oliven (2001, p.3) afirma,

[...] O pensamento da intelectualidade brasileira tem oscilado no que diz respeito a estas questões. Assim, em certos momentos, a cultura brasileira é profundamente desvalorizada pelas elites, tomando-se em seu lugar a cultura europeia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo de modernidade a ser alcançada.

Outra possível razão pode ser explicada pelo fato de que a transmissão dos ensinamentos da capoeira, historicamente tem se dado por meio da tradição oral, de mestre a mestre e seus respectivos alunos. Gonçalves (2012, p. 29) reforça essa questão,

[...] O registro pela oralidade e falta de documentos escritos e de comprovações científicas sobre essa expressão cultural no período colonial, causaram ambiguidades e controvérsias quanto a origem da capoeira como parte da cultura negra e afro-brasileira. Polêmica esta que, desde meados do século XIX, causou curiosidades e embates entre literários e folcloristas como: Manuel Antônio de Almeida em seu clássico “Memórias de um sargento de milícias”, Aluísio de Azevedo em “O cortiço”, além de Sílvio Romero, Manuel Querino, Mello Moraes Filho, Luis da Câmara Cascudo, Edison Carneiro dentre outros.

Mais uma hipótese, apresentada por Lott (2018, p.451) foi a queima de arquivos referentes ao período da escravidão no Brasil, que contribuiu também para a falta de registros mais precisos sobre o tema:

[...] Talvez, se não houvesse ocorrido a queima dos arquivos da escravidão pelo então ministro da Fazenda Ruy Barbosa em 14 de dezembro de 1890, as informações sobre a capoeira pudessem ser mais numerosas. No entanto, a oralidade, as notícias de jornais, as iconografias – como por exemplo tem-se obra de Augustus Earle – e os arquivos de polícias propiciaram as bases para o estudo do tema ao longo dos tempos.

Uma vez que não é foco deste trabalho esmiuçar questões conexas à temática da etimologia, pretendo me ater às hipóteses mais citadas pelos autores na bibliografia consultada²⁷ no que diz respeito a essa questão.

²⁷SOARES, Antônio Joaquim Macedo. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: INL, 1945, p.51, (1ª edição 1889). BEAUREPAIRE-ROHAN, Visconde de. Dicionário de vocábulos brasileiros. Salvador, Ed. Progresso, 1956, p.72 (1ª edição 1889).

Escritos de historiadores apontam para diferentes proposições. Segundo Soares (1889, p.19) em seu Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, o termo teria sua gênese em uma ave:

CAPOEIRA: Pequena perdiz de voo rasteiro, de pés curtos, de corpo cheio, listado de vermelho escuro, cauda curta e que habita todas as matas. Tem um canto singular, que é antes um assobio trêmulo e contínuo de canto modulado. [...] Esse canto só se ouve ao amanhecer e ao anoitecer; assobio cantado que se tira das mãos colocadas ao modo de tubo, e imita a da capoeira. “Tocar capoeira” é tirar som igual ao do canto da ave; e dele se usam no mato os caçadores como chamado, e no campo os moleques, pastores e vigias de gado para se chamarem uns aos outros, e também aos bois de manhã quando o levam para o pasto e de tarde à hora de recolher.

De acordo com SOARES (1999, p.19) a associação aos capoeiristas ao canto dessa “pequena perdiz” se deu porque muitos desses, utilizavam do assobio como forma de alertar a presença de inimigos.

Outra hipótese corrente na bibliografia é a relação do termo à vegetação. De acordo com Soares (1989, p.20):

Pode ser que capoeira gente venha de Capueira mato. Do negro que fugiu dizia-se ainda “foi para a capueira, caiu na capueira, meteu-se na capueira. E não só do negro, também do recruta e do desertor do exército e da armada, e que procurava fugir das autoridades policiais. E diz-se também do gado que foge para o campo. Um capoeira não seria sinônimo de “negro fugido”, “canhabora”, “quilombola”? Este para se defender precisava atacar, e as vezes inculcava apenas mais malvadeza do que tinha. “Negro fugido, canhabora, quilombola” ainda hoje são sinônimos de entes faquistas, assassino, e ao mesmo tempo vivo, esperto, ligeiro, corredor, destro em evitar que outros o peguem. Capoeiras enfim...

Porém, mesmo apresentando tais hipóteses, o próprio Soares (1999, p.22) acrescenta um outro personagem à essa discussão que refuta as anteriores atinente a essa questão:

Em artigos escritos para o jornal Rio esportivo, entre julho e outubro de 1926, o estudioso argentino radicado no Brasil, Adolfo Moralles de Los Rios Filho, fez cuidadosas observações etmológicas para refutar a hipótese de “capoeira” ser um termo derivado dos quilombos. Discordando de etimologistas “facilmente contentados” que atribuem o termo aos usos e refúgios de escravos fugidos, Adolfo Moralles pergunta se escravos em fuga escolheriam “misérrimas capoeiras” ao invés do alto das montanhas e as serras íngremes, em risco de enfrentar Capitães-do-Mato bem armados e a cavalo.

E ainda citando Rios Filho nos parágrafos seguintes, Soares (1999, p.22) reforça,

A correta etimologia do tupi para os significados de mato baixo ou mata extinta, como detalhadamente ele mostra, não poderia gerar o termo “capoeira”, e sim outros, algo semelhante, mas diversos. Afastada a hipótese anterior, ele procura outras. O “Cá” indígena, que se refere a qualquer material oriundo da mata, da floresta, com o “Pú” referente a cesto, indicam o termo nativo que significa cestos feitos com produtos da mata: “Cá-Pú”.

Na bibliografia consultada, ainda encontramos outra referência à palavra “capu”, porém, apontando para outra origem. Nesta outra hipótese o termo teria sido derivado de um cesto

utilizado pelos escravos para carregar “capões”, espécie de frangos castrados para engorda rápida e que eram vendidos nos mercados da época. Embasando tal hipótese, Soares (1999, p.22-23) aponta que

Com efeito, os grandes cestos carregados pelos escravos no período colonial para desembarcar e carregar mercadorias eram chamados “Capú”. Esses escravos, como carregadores quase exclusivos dos grandes cestos, muitos colocados ao ganho, se tornariam, segundo a lógica do autor, “capoeiros”, ou aqueles encarregados de carregar o “Capú”, como açougueiros, leiteiros e aguadeiros formariam outros tantos ofícios da escarvaria urbana.

A hipótese citada acima, que aponta a associação etimológica aos cestos e aos galos foi defendida por Beaurepaire-Rohan (1956, p.72), como constatamos publicado em seu *Dicionário de vocábulos brasileiros*:

Como o exercício da capoeira entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento se parece tanto com a briga de galos, não duvido que o vocábulo tenha sua origem em Capão, do mesmo modo que damos em português o nome de capoeira a qualquer cesto em que se metem galinhas.

E, trazendo novamente Rios Filho para a discussão, Soares (1999, p.23) apresenta a conclusão do mesmo

Nas hipóteses do estudioso, a capoeira como luta teria nascido nas disputas da estiva, nas horas de lazer, nos “simulacros de combate” entre companheiros de trabalho, que pouco a pouco se tornaram hierarquias de habilidades, onde se duelava pela primazia no grupo. Dessas disputas de perna teria nascido o “jogo da capoeira” ou dança do escravo carregador do “capú”.

Como pudemos ver, as hipóteses etimológicas sobre o termo “capoeira” são variadas e divergentes, porém nos ativemos às informações que considere mais pertinentes porque dentro da bibliografia consultada são as que apresentaram um maior embasamento histórico e argumentos que considere mais plausíveis.

2.1.3. Capoeira angola: africana, afro-brasileira ou brasileira?

Se encontrar a etimologia do termo que intitula a manifestação foco de nosso trabalho não é algo simples, como vimos no item anterior, a mesma complexidade se encontra ao verificarmos a discussão referente à sua origem. Nas bibliografias consultadas encontramos três apontamentos para seu nascedouro: brasileira, afro-brasileira ou, ainda, totalmente africana.

Essas três hipóteses serão o ponto de partida para as citações de autores que contribuirão para que as mesmas sejam esclarecidas ou refutadas nos parágrafos seguintes.

Uma das inferências assinala a capoeira com origem no Brasil e levanta uma outra divergência: se a sua origem seria rural ou urbana. Uma dessas hipóteses pode ser observada em apontamentos, quando nos referimos à origem da terminologia. Rios Filho (1946, p.51-54) levanta a hipótese da origem da capoeira entre os escravos de ganho²⁸ pela escravatura urbana: “adeptos da capoeiragem fizeram-se desde logo, os pretos de ganho, os negros de carro e carrinho, os mariscadores, peixeiros e pescadores de canoa e caniço, e toda classe de carregadores marítimos ou não”. Provavelmente em função de sua relativa liberdade por pertencer a essa classe de escravos, esses teriam mais tempo para praticar outras atividades longe dos olhos de seus donos.

Também há aqueles que concebem sua origem entre os escravos rurais do Brasil, nas senzalas. Sobre esse tema, Amorim (2019, p.11) detalha e logo em seguida levanta questionamentos sobre esta concepção:

Antigamente, havia uma corrente de autores (e disseminada, ainda hoje, em grupos de Capoeira) que popularizou a ideia de que, nas senzalas, se originou essa manifestação, pois lá se reuniam diferentes etnias africanas (e seus descendentes afro-brasileiros), fazendo desse local um verdadeiro “caldeirão” de manifestações étnico-culturais. A senzala, por esses (em sua maioria mestres de Capoeira mais antigos com grande saber, mas pouco escolarizados) era a pequena África, composta por “várias Áfricas”, que recriava, naquele universo singular, muitas práticas religiosas, de danças e de guerras. Entretanto, dificilmente, como é no caso desse escrito que busca por fontes históricas imagéticas, encontrar alguma comprovação de sua prática dentro da senzala, a não ser pelo fato da oralidade presente nas estórias, contos e cantigas passadas de geração a geração aos descendentes desses negros escravizados.

E, continuando nesse mesmo tema, ao citar o Dossiê do Iphan: Rodas de Capoeira e Ofício de Mestres de Capoeira, Amorim (2019, p.11, apud IPHAN, 2014, p.13) prossegue apontando que, se sua origem de fato é rural, já a sua consolidação se encontra na área urbana:

[...] um reforço imaginário [...] relacionou a capoeira à escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiado do senhor de engenho. A capoeiragem, porém, fincou raízes em áreas urbanas [...] nas principais cidades portuárias, tendo surgida como prática urbana de resistência de escravos de ganho.

O autor trás para a discussão ainda a teoria de que a capoeira teria surgido nos quilombos brasileiros. A respeito disso, Amorim (2019, p.12) relata,

[...] Quanto à teoria da origem da capoeira nos quilombos, que, por vezes, remete especificamente à Palmares, a mesma afirma que Zumbi era um habilidoso capoeira (hoje patrono da capoeira). Nesse caso, a origem remete a 1697, com o próprio

²⁸ Os escravos de ganho eram aqueles que ganhavam permissão ou eram, talvez, obrigados por seus senhores a realizarem algum tipo de trabalho pelas ruas onde o recebimento de uma parte do montante do ganho era dado ao seu senhor.

advento de Palmares, defendida por Anníbal Burlamaqui (1928), o Mestre Zuma, na década de 1920, que, ao final de 1970, começou a se tornar uma teoria mais popular e, mais fortemente, na década de 1980, com o movimento da valorização do negro.

Se, por um lado, há autores que apontam para a nacionalidade brasileira como origem da capoeira, também encontramos apontamentos de sua gênese do outro lado do Atlântico aumentando a complexidade sobre este tema. Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, um dos maiores difusores da capoeira angola no Brasil em seu livro *Capoeira Angola* (1964) é categórico ao afirmar que a capoeira angola tem sua origem na África. Diz o Mestre (1964, p.20): “Não há dúvida que a capoeira angola veio para o Brasil com os escravos africanos”. E prossegue: “o nome da capoeira angola é consequência de terem sido os escravos angolanos os que mais se destacaram na sua prática”.

Apontarmos a capoeira, em sua totalidade, como algo original da África, não nos parece algo tão provável, mas talvez possamos apontar suas raízes naquele continente. É o que nos conta o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (1999, p.24) ao se referir sobre as origens africanas da capoeira,

[...] O viajante português Neves de Souza, no início dos anos 1960, registrou em Angola uma dança cerimonial de iniciação, praticada entre grupos da região de Mocupe e Molondo, atual sul de Angola. Realizada durante as festas do *Mufico*, rito de puberdade das moças do grupo, é executada dentro de um grande círculo de pessoas da tribo, que batendo palmas fazem a cadência. Dentro da roda dois jovens realizam a Dança da Zebra, ou N’Golo, na qual, imitando movimentos de animais, tentam atingir o rosto do oponente com o pé.

Destacamos também, na fala de Soares, a região onde o referido viajante português relata ter encontrado a manifestação semelhante à capoeira, a qual está em conformidade com a afirmação do Mestre Pastinha.

Como suporte para os apontamentos das raízes africanas da capoeira, podemos mencionar a presença de manifestações análogas a ela em países onde também ocorreu o tráfico de escravos, ou seja, tais manifestações teriam um ancestral africano no qual, ao ser levado para estes países por motivos diversos, teriam se transformado. Corroborando com essa hipótese, Letícia Vidor de Souza Reis (1997, p.23) apud Thompson (1987, p.44-47) nos apresenta que, segundo o autor “há duas lutas negras caribenhas que guardam alguma semelhança com a capoeira brasileira: mani ou bombosa, de Cuba e lagya da ilha de Martinica”.

Ao citar, Câmara Cascudo, Soares (1999, p.24) também reforça essa teoria, ao apontar um outro ancestral da capoeira:

[...] *Bássula*-luta de pescadores da região de Luanda-teria sido também um dos ancestrais da capoeira carioca. O viajante português do início do século, Augusto Barros, menciona também o *Umudinhu*, cultivada entre os quilengues. Estudos

recentes têm demonstrado a persistência de danças marciais negras semelhantes à capoeira, como a *mani* ou *bombosa* de Cuba e a *lagya* da Martinica para povos de origem escrava do Caribe, o que pode atestar a disseminação das danças aqui descritas em um arco mais amplo que o Brasil.

Todavia, Waldeloir Rego, em seu livro *Capoeira Angola – Ensaio sócio-etnográfico* (1968) refuta a hipótese anterior e reforça a primeira das três hipóteses apresentadas anteriormente no início desse tópico: da capoeira ser brasileira.

Portanto, a minha tese é a de que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes preocupados com o seu aperfeiçoamento modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fato que o tempo se incumbiu de arquivar no esquecimento muito deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira. Assim, dos toques e golpes primeiros, de uso de todos os capoeiras, uma boa parte foi esquecida, permanecendo uma pequeníssima e uma outra desapareceu em função, como já disse, do desenvolvimento econômico e social.

Sobre a hipótese, a capoeira ser afro-brasileira, no documentário: *Pastinha, uma vida pela capoeira*, o historiador Soares afirma: “a capoeira, quer dizer, ela nasceu no Brasil, mas foi gerada por africanos. Então ela é afro-brasileira. Nem africana, nem brasileira, afro-brasileira!”.

Algumas dessas hipóteses mencionadas anteriormente, são encontradas no Dossiê: Inventário para Registro e Salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil (IPHAN, 2007, p11),

[...] Embora estudos recentes tenham comprovado a existência de danças guerreiras similares à capoeira, não apenas na África Central, mas em outros países que fizeram parte da diáspora negra (a *ladja* da Martinica é uma delas), não se pode negar que as culturas são construídas a partir das influências que as cercam, o que gera tanto rupturas quanto continuidades. Portanto, além da comprovação da raiz africana, é preciso reconhecer as mudanças e contribuições que ocorreram em solo brasileiro.

Independentemente de sua origem, parece-nos sensato concluir que a capoeira angola contemporânea é afro-brasileira. Não podemos negar suas raízes africanas, porém, mesmo que tenham havido influências dos povos africanos escravizados e trazidos ao Brasil no período da escravidão e da constatação de que danças similares à capoeira angola são praticadas em outros países em que houveram africanos escravizados, acredito que o país onde uma manifestação cultural se desenvolve, mesmo esta advindo de outra cultura, é inegável a influência de novos elementos oriundos do novo habitat onde essa se insere, como acreditamos, foi o caso da capoeira angola no Brasil.

Mas, relevante também é destacarmos o que autores apontaram nos parágrafos anteriores no que tange à presença de movimentos corporais comuns entre manifestações

africanas e em regiões onde houvera a presença do escravo africano no novo mundo. Tal importância repousa no tema de nossa dissertação, pois como nos aponta o autor Sant'Anna (2020, p.122) no capítulo anterior (ver páginas 14-15), o gesto, apesar de ser associado a movimentos corporais, vai além, exprimindo conteúdos psicossociais, ou seja, tais movimentos corporais podem ser identificados como gestos corporais que foram transportados para um novo contexto e, conseqüentemente, apesar da manutenção do aspecto físico, adquiriram significados distintos conexos a esses, apresentando, de alguma forma uma relação especular com seu passado.

2.2. *Da marginalização a patrimônio cultural da humanidade*

2.2.1 *Capoeira marginalizada, ora amiga ora inimiga*

Durante muito tempo a capoeira foi marginalizada no território nacional. Dentre os motivos que tornaram a capoeira uma manifestação cultural mal vista pela sociedade da época podemos destacar provavelmente sua origem e/ou o seu percurso. Sobre suas origens, podemos destacar que por ser uma prática cultural de origem africana, a mesma estava impregnada de preconceitos da época. De fato, na época, o que se atribuía a origem africana atrelava-se à inferioridade.

Entendemos que o preconceito que os africanos e seus descendentes sofreram e sofrem no país está atrelado ao fato histórico da escravidão no Brasil. Após a abolição da escravatura (1888) os negros ganharam a liberdade, porém continuaram excluídos da sociedade e isso pode ter refletido também em suas práticas culturais. O professor de relações internacionais Gilberto Maringoni, reforça essa hipótese em seu artigo: *O destino dos negros após a abolição*, IPEA (2011):

A campanha abolicionista, em fins do século XIX, mobilizou vastos valores da sociedade brasileira. No entanto, passado o 13 de maio de 1888, os negros foram abandonados à própria sorte, sem a realização de reformas que os integrassem socialmente.

Reflexo deste contexto, a origem da perseguição à capoeira, parece ser bem antiga. De acordo com o *Dossiê Inventário para Registro e Salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil* (IPHAN, 2007, p14), por exemplo,

O mais antigo registro referente à capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti. O documento data de 1789 e se refere à libertação de um escravo chamado Adão, preso nas ruas do Rio de Janeiro devido à prática da capoeiragem, o que mostra que a repressão acontecia antes mesmo da criminalização da capoeira, em 1890, durante o governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca.

Se sua origem era, aos olhos da época, mal vista, certas associações realizadas ao longo de seu percurso contribuíram para que tal ótica encontrasse uma razão visto que sua prática começou, de fato, a ser associada à parte da bandidagem da época. Sendo assim entre seus praticantes haviam pessoas marginalizadas e até mesmo marginais de fato. Soares (1999, p.3) nos traz mais informações sobre essa questão, ao se referir ao século XIX, mais especificamente na capital carioca:

A capoeira foi um fenômeno que marcou fortemente a vida social da cidade do Rio de Janeiro no século passado. Grupos de negros ou homens pobres de todas as origens, portando facas e navalhas, atravessando as ruas em “correrias”, ou indivíduos isolados, igualmente temidos, conhecedores de hábeis golpes de corpo que passaram à tradição como “capoeira”, os “capoeiras”, como eram chamados, faziam parte integrante da cultura popular de rua de então.

Desta forma, podemos inferir que, além do preconceito contemporâneo àquela época à cultura oriunda dos negros, havia uma razão lógica para que se marginalizasse a capoeira, visto que esta associara-se a este universo, como bem observa Soares (1999, p.3) ao afirmar que esta prática se alinhava

Junto com rameiras, prostitutas, vagabundos, estivadores, malandros, boêmios, policiais, os capoeiras faziam parte da buliçosa fauna das ruas dos tempos da Corte, que assustava as camadas médias e também a elite dirigente. Perseguidos pelo aparato policial os capoeiras foram presença frequente nas páginas do crime do século XIX.

Ou seja, devido a tal associação, os “capoeiras” foram temidos durante muito tempo tanto nas cidades de Salvador quanto no Rio de Janeiro. Sobre esta última ainda, Soares (1999, p.24) ressalta,

As primeiras décadas do século XIX foram marcadas na cidade do Rio de Janeiro pelo terror da capoeira. Geralmente identificados como escravos portadores de facas, estoques, ou qualquer instrumento perfurante, ou então formando “maltas”, grupos armados que percorriam as ruas da cidade, os capoeiras mantiveram em permanente vigilância a capital da colônia e depois Império.

Isto é, não bastasse a associação a uma cultura considerada inferior e a camadas marginalizadas da sociedade, muitos de seus praticantes começaram a se organizar em grupos violentos, as denominadas “maltas” como ressaltado na citação anterior. Sobre essas, Soares (1999, p.44) nos informa,

A malta de capoeiras é unidade fundamental da atuação dos praticantes da capoeiragem. Formada por três, vinte e até mesmo cem indivíduos, a malta era a forma

associativa de resistência²⁹ mais comum entre escravos e homens livres pobre no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Por volta da década de 1850, a geografia das maltas já estava bastante sofisticada para comportar uma elaborada denominação pitoresca, ligada geralmente aos mais importantes marcos de referência da cidade colonial – as igrejas, que pontilhavam o ambiente urbano.

Retomamos aqui a concepção de Sant’Anna (2020, p.122) que apresenta o gesto como uma reação (ver páginas 14-15). Tomando o contexto da época descrito e generalizando, pode-se inferir que a resposta gestual diante dessa manifestação era de, no mínimo, receio, visto à sua prática associar-se com a marginalia contemporânea³⁰.

Apesar de sua marginalização, a eficácia da capoeira como um recurso de agressão ou defesa não passou despercebida na época, uma vez que capoeiristas eram contratados como capangas de políticos e poderosos. Ainda utilizando o historiador Soares, este trás para a discussão, o termo “partido capoeira”, para falar sobre a importância política dos capoeiristas durante o período do Brasil imperial, durante os anos 1880, que antecedeu a proclamação da república. A respeito disso, (1999, p.243) expõe,

Para nós o Partido Capoeira não é um grupo específico, com determinado número de membros. Ele significa um método, uma forma de fazer política. Esta forma de atuação política teria duas características básicas: a primeira, estava ligada ao espaço onde esta atuação teria lugar. Este espaço era a rua, a praça pública. Esta política *na rua* estava dirigida, pensamos nós, não somente ao grupo adversário que se pretendia coagir, mas ao restante da sociedade. Para essa havia uma mensagem que se pretendia passar, mensagem essa ligada a formas de identidade, e uma presença no contexto político dominante. A política de rua dos capoeiras era, desta forma, uma leitura e uma prática invertida da política fechada dos gabinetes.

Repare que na citação de Soares fica clara o caráter agressivo das maltas quando o autor se refere a “coaçoão”³¹. As maltas exerciam um poder violento sobre a população constringindo essa a seguir suas vontades, no caso, a política.

²⁹ A forma como esse termo é utilizado aqui é bastante complexa, estando muitas vezes ligado a questões ideológicas e não necessariamente baseado em fatos. Porém, por não ser o foco desse presente trabalho o tema não será aprofundado.

³⁰ Uma comparação pode ser feita com a atualidade, por exemplo, com dois motoqueiros sobre a mesma moto quando esses se aproximam de outros indivíduos e causam certa apreensão, pois, mesmo sabendo que, obviamente, nem todos motoqueiros são criminosos, bandidos, nas cidades grandes brasileiras, se utilizam desse recurso para realizarem seus crimes.

³¹ Nos dias atuais, de forma análoga presenciamos facções de bandidos, além de milícias, agindo em comunidades obrigando seus moradores a acatarem suas vontades as quais estão conectadas a interesses, em sua quase totalidade, ilícitos e também políticos.

As maltas eram formadas basicamente por capoeiristas brasileiros, porém outros personagens foram incorporados a essas organizações, certamente por interesses comuns e afinidades de atuação. Dentre esses uma das personagens marcantes entre os marginais era o fadista: portugueses marginais cuja prática se assemelhava consideravelmente aos capoeiristas brasileiros. Sobre essa “entrada” no universo da capoeira no Brasil e a influência gerada. Marcos Bretas (1989, p.44-5) ao tratar sobre o fenômeno diz:

A forte presença portuguesa no meio da capoeiragem chama atenção para a forte semelhança com a boemia popular de Lisboa do século XIX: os fadistas. Um cronista português da virada do século chega a afirmar que os capoeiras são os fadistas do Rio de Janeiro. Unidos na tradição de brigas e conflitos, fadistas e capoeiras compartilham a arena de predileção, a navalha.

A partir do que vimos até aqui não é difícil compreendermos porque a prática de capoeira no país aconteceu durante muito tempo de forma clandestina, às escondidas, pois o “terror” e marginalização delegados a essa prática cultural, levou a um longo período de repressão por parte das autoridades policiais da época. Reis (1997, p.40) ao falar sobre essa repressão aos “capoeiras”, detalha,

Na primeira metade do século XIX, os capoeiras, majoritariamente escravos, tinham como principal motivo de sua prisão, a própria prática da capoeira, ou seja, eram presos “por capoeira” (portaria 450, 9 de outubro de 1824). A partir de meados do século XIX, quando a capoeira passa a abarcar também pessoas livres e libertas, a prisão ‘por capoeira’ tende a desaparecer na documentação.

Sobre os alegados motivos para as prisões, Reis (1997, p.40) complementa,

Porém os motivos que acompanham a alegação principal, presentes durante todo o século XIX, nos esclarecem um pouco mais acerca da razão da perseguição aos capoeiras. Assim, eles são também acusados de “promoverem desordens”, que acarretam a “perturbação da ordem pública” (portaria 446,30 de agosto de 1824). O fato de “andar armado” (portaria 551,17 de abril de 1834) e de “cometer ferimentos” em transeuntes (Holloway,1989 a: p.133), às vezes durante confrontos entre maltas rivais, é também mencionado como motivo de prisão em várias ocorrências policiais. A lei que criminaliza a capoeira, em 1890, apontará explicitamente a razão da perseguição: provocar tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal” (Rego, 1968:292)

Já a respeito da perseguição policial sofrida por parte dos capoeiristas, ser justificada ou não, Soares (1999, p.277) discorre a seguir, tendo como pano de fundo o período histórico do Segundo Reinado no Brasil (1840-1889) e destaca uma relação ambígua frente as praticantes da capoeira:

A perseguição policial movida contra as maltas de capoeiras durante os governos do Segundo Reinado podem ser comparadas a uma sucessão de ondas, que se seguem depois de longos tempos de calmaria. Este perfil pode ser inicialmente entendido como resultante da rede de relações que a capoeira construiu, durante décadas, com o

aparato policial-militar e com as elites políticas do Império. Esta simbiose, contraditória e complexa, que tentaremos entender em toda a sua magnitude, explica o duplo caráter das vagas repressivas lançadas contra as maltas, as vezes buscando realmente eliminar a capoeira como prática criminal, outras vezes pretendendo simplesmente aliciá-los como aliados ocasionais de interesses políticos.

Certamente, a relação ambígua demonstrada pelos poderes públicos, ora reprimindo ora buscando uma aliança, não se devia ao fato destes grupos praticarem capoeira mas, sim, pela força que demonstravam ter enquanto grupos, fosse ela lícita ou não. A capoeira, nestes casos, entraria como um recurso das maltas as quais, através dessas habilidades corporais aumentavam seu poderio no quesito “violência” tornando-as mais perigosos ainda.

Para exemplificarmos ainda mais como a capoeira era perseguida, vamos retroceder a um determinado período histórico. Conta-nos Soares (1999, p.277),

Para entendermos as ondas de repressão a partir da década de 1850, precisamos voltar um pouco a atenção para a primeira metade do século, época de grandes transformações. A chegada da família Real portuguesa no Rio, em 1808, foi o marco fundador da instituição policial na cidade. A Guarda Real de Polícia, que seria a ancestral da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, em seu termo de fundação já colocava o controle da circulação da massa escrava como prioridade máxima. Sob as ordens da também recém-fundada Intendência Geral da Polícia da Corte, a Guarda Real realizava o policiamento ostensivo da capital da colônia, e futuro Império. A capoeira foi vista, por toda a primeira metade do século, como crime de escravos por excelência, e sua repressão se confundia com os mecanismos de controle do principal contingente de mão de obra da cidade.

Mas, como dito, se por um lado, os praticantes da capoeira estiveram sobre a vigilância das autoridades da época, por outro, tais indivíduos mostraram-se aliados ao poder público, pois sobre as transformações ocorridas durante o período do segundo reinado, mencionadas anteriormente, consta que os capoeiristas tiveram muito destaque e importância durante a guerra do Paraguai, tendo existido pelotões específicos só com capoeiristas. É sabido que o destaque dos negros nesse conflito, foi tão notável que foi usado como um dos argumentos que desembocaria no processo de abolição da escravatura. Entretanto, se sua atuação na referida guerra, auxiliou no louvável processo da libertação dos escravos, não se pode dizer o mesmo no que diz respeito a outras atuações junto à sociedade. Por exemplo, sobre tais temas, consta no Dossiê: Inventário para Registro e Salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil (Brasília, 2007, p.15),

[...] Antes da proclamação da República, em 1889, os escravos capoeiras ganharam prestígio devido a sua participação na guerra do Paraguai, que ocorreu entre 1864 e 1870. Também ficaram famosos por sua atuação durante as eleições, quando pressionavam eleitores para votarem nos candidatos dos partidos que defendiam, fossem conservadores ou liberais. Além disso, criaram uma milícia conhecida como Guarda Negra, que era a favor da monarquia e atacava republicanos, a capoeira se adentrou na política e a cidade foi dividida em duas grandes maltas, que eram os Nagoas e os Guaiamuns.

Ou seja, temos aí, novamente, atuações louváveis e condenáveis aos olhos da sociedade.

A partir da década de 1930 constatamos uma tentativa de valorizar a capoeira e, conseqüentemente, seus praticantes, pois essa deixa de ser considerada legalmente uma prática criminosa e desde então passou a figurar como uma arte marcial brasileira e também como um esporte nacional. Pouco antes, um marco dessa evolução foi a publicação do livro *Ginástica nacional (capoeiragem) metodizada e regrada* (Burlamaqui, 1928). Um outro fato marcante desse reconhecimento foi quando um dos maiores expoentes da capoeira regional, Mestre Bimba, conseguiu uma licença oficial para que pudesse ensinar capoeira em seus “centros de cultura física”.

Sobre esse assunto, Reis (1997, p.97) reforça,

[...] Entre finais do século passado e princípios deste, já haviam sido realizadas as primeiras tentativas – provenientes da cidade do Rio de Janeiro – de legitimar socialmente a capoeira, enaltecendo-a como um “esporte nacional”, criada pelo “espírito inventivo do mestiço”.

E reforçando essa informação sobre o processo de “desmarginalização” da capoeira, vemos novamente no já referido dossiê do Iphan (2007, p.40) uma melhor contextualização sobre isso,

A desmarginalização da capoeira se deu num mesmo movimento em que o estado brasileiro resolveu nacionalizar a capoeira, motivo que levou o governo do estado da Bahia, em plena Era Vargas, a permitir o funcionamento da escola de Mestre Bimba. Este, por outro lado, defende a capoeira como luta criada no Brasil. A idéia da capoeira como “arte marcial brasileira” norteou as primeiras iniciativas públicas que tiveram impacto no cotidiano do capoeirista, uma perspectiva polêmica que permanece defendida por uns e criticada por outros, principalmente pelos mestres de capoeira angola, que afirma sua ancestralidade africana.

A partir de tudo isso, deste processo onde ora é considerada “inimiga” ora “aliada”, a capoeira vem ganhando cada vez mais adeptos em suas modalidades, estando presente em diversas obras de arte seja inspirando ou como protagonista e, conseqüentemente, obtendo cada vez mais reconhecimento internacional, como poderemos confirmar no tópico seguinte. Ou seja, não podemos deixar de ressaltar que o mesmo objeto que outrora, como comentamos, despertava gestos de temor naqueles que o deparavam, viria, após um longo processo, suscitar gestuais de admiração na mesma sociedade, como veremos a seguir.

2.3. A capoeira ganha espaço geográfico e cultural

Como vimos nas páginas anteriores, a história da capoeira apresenta matizes distintas, com problemáticas na identificação de sua origem e em suas funções contextuais, por exemplo,

hora exercendo um papel nobre, hora fazendo parte de momentos questionáveis e, em grande parte do tempo, estando à margem da sociedade.

No entanto, podemos verificar que ela ganha mais destaque e reconhecimento a partir da década de 1930 tendo, inclusive, reconhecimento entre os mais diversos artistas e escritores, influenciando na cultura brasileira, vide as referências encontradas em diferentes áreas. É fato que tal importância faz parte de um movimento de artistas que buscavam valorizar manifestações nacionais. De acordo com IPHAN (2007, p.38),

[...] Entre os anos de 1930 e 1940, cresce o interesse de intelectuais brasileiros de alguns estrangeiros por essas manifestações, que se tornaram seus objetos de estudo e pesquisa. Entre eles estavam Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Arthur Ramos, Jorge Amado, Donald Pearson, etc. Na realidade, esses intelectuais tiveram uma participação importante na construção de uma nova visão da sociedade sobre manifestações culturais afro-brasileiras. No caso da capoeira da Bahia, é relevante o papel desempenhado por Édison Carneiro, pioneiro ao publicar em 1936, um artigo de página inteira sobre capoeira na imprensa baiana, ressaltando seus aspectos culturais. Este texto foi posteriormente inserido no seu livro *Negros Bantus*. Esta é a primeira vez que a capoeira baiana recebe uma pequena descrição etnográfica. Carneiro narra como era o ritual da roda, apresenta o berimbau como instrumento indispensável à realização da brincadeira, cita e interpreta algumas cantigas, vinculando-as ao universo cultural africano.

Desta forma, artistas de áreas distintas, utilizaram e utilizam da temática principal desta dissertação para ilustrar, desenvolver ou inspirar suas obras artísticas. Por exemplo, um escritor brasileiro que mencionou o universo da capoeira em diversas de suas obras literárias foi o baiano Jorge Amado (1912-2011). Algumas referências à capoeira podem ser encontradas em romances como *Capitães de areia*, *Jubiabá*, *Mar morto*, entre outras. Pires (2010, p.6) relata sobre o interesse do escritor por esse universo da capoeira,

[...]Amado teve excepcional importância na construção de uma imagem do praticante da capoeira, na primeira metade do século XX, na cidade de Salvador. Ele contribuiu para fortalecer o mito da capoeira como cultura de negação ao trabalho. O autor normalmente constrói o personagem como representação do malandro, daquele que nega o trabalho, como foi o caso de Zé Camarão e Negro Baldo, no romance *Jubiabá*. Algumas passagens de suas obras são instigantes e dão “pano pra manga” enquanto fontes para uma melhor compreensão do período.

Interessante notar como Pires ressalta a representação do personagem capoeira na obra de Jorge Amado estando associado ao malandro o que pode ser interpretado como reminiscências, a visão do autor distorcida ou realidade contemporânea do autor de uma época em que capoeira e a bandidagem se misturavam, entretanto, não cabe aqui discutir qual dessas hipóteses seriam a mais plausível.

Mas ainda citando Jorge Amado, Pires (2010, p.8) traz um interessante relato para a discussão, que é o da criação da capoeira regional, atribuída ao Mestre Bimba (1899-1974) e que “rivalizou” com a capoeira intitulada de angola, pois tal discussão também a área artística,

De forma semelhante a Carneiro, Amado também participou ativamente da invenção de uma nova tradição para a capoeira colocando-se ao lado dos praticantes da capoeira de Angola. Esse aspecto, em sua política cultural, fica bastante evidente na obra *Bahia de todos os santos*, de 1944, quando o autor se propôs a elaborar um guia para a cidade de Salvador.

Na sequência da citação, Pires (2010, p.8) traz mais um ponto de elucidação sobre o assunto,

Há alguns anos, os arraiais da capoeira, na Bahia, foram palco de uma apaixonante e grande discussão. Acontece que Mestre Bimba foi ao Rio de Janeiro mostrar aos cariocas da Lapa como é que se joga a capoeira. E lá aprendeu golpes de catch-as-catch-can, de jiu-jitsu e de boxe. Misturou tudo isso à capoeira de Angola “[...] dez capoeiristas afirmaram, num amplo e democrático debate que travamos sobre a nova escola de mestre Bimba, que a ‘regional’ não merece confiança e é uma deturpação da velha capoeira a ‘angola’, a única verdadeira”.

O escritor Aluísio Azevedo (1857-1913) também fez menção à capoeira em seu romance naturalista *O cortiço*, publicado em 1890. Nesse romance, o autor faz referências a diversas personagens marginalizadas na cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX, dentre essas personagens está o “capoeira” Firmo representante da astúcia dos mulatos da época e do terror que os capoeiristas provocavam nos centros urbanos durante a segunda metade do século XIX. A obra teve duas adaptações cinematográficas: a primeira versão foi filmada em 1945 pelo cineasta Luiz de Barros, já a segunda adaptação, data de 1978 pelo cineasta Francisco Ramalho Jr.

A sétima arte, como vimos no parágrafo anterior, apresenta a capoeira ao readaptar obras literárias que a tem em seu universo, porém, sua inserção nessa arte não se restringe a isso. No filme *O pagador de promessas* (1962), de Dias Gomes (1922-1999), há a famosa cena clássica ao final, onde com a ajuda de um grupo de capoeiristas, o personagem principal, “Zé do burro” consegue adentrar com uma cruz gigante na igreja de Santa Bárbara em Salvador e pagar sua promessa que lhe foi negada em vida. Entre os capoeiristas que tocam nessa cena, consta a presença do célebre capoeirista da época: Washington Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha. O referido Mestre atuou e compôs a trilha sonora de outro filme da época, o filme *Barravento*, também de 1962 e dirigido por um dos maiores cineastas brasileiros, Glauber Rocha (1939-1981).

Ainda no campo do cinema, no ano de 1977 foi lançado o filme *Cordão de Ouro* dirigido por Antônio Carlos da Fontoura. Essa obra é marcante pois é considerada a primeira do gênero de aventura em que o “herói” é um capoeirista. No filme, além de atores famosos da época como Zezé Mota, Antônio Pitanga e Jofre Soares, participaram também capoeiristas como

Mestre Nestor Capoeira, Mestre Camisa e o Mestre Leopoldina, que executou boa parte da trilha sonora.

Posteriormente, diversos outros filmes fizeram referência à capoeira direta ou indiretamente. Entre os quais podemos destacar o filme *Besouro* (2009) dirigido por João Daniel Tikhomiroff que conta a trajetória do lendário capoeirista Manuel Henrique Pereira (1895-1924) mais conhecido como Besouro Mangagá. Já no filme dirigido por Karim Aïnouz, *Madame Satã* (2002), no qual é retratada a vida do folclórico transformista brasileiro João Francisco dos Santos, (1900-1976) é possível ver em algumas cenas, várias referências à capoeira, através de golpes que o protagonista utilizava em seus embates corporais. Vale destacar também o filme-documentário *Capoeira, um passo a dois* (2007) dirigido por Jorge Itapuã e que mostra a rotina de uma mulher e o seu mestre de capoeira.

Além de filmes, diversos documentários e curtas metragens foram produzidos sobre a capoeira. Dentre as obras de maior repercussão, podemos destacar o documentário *Vadiação* (1954) de Alexandre Robatto Filho, gravado na Bahia e que conta em sua produção com diversos mestres da época e seus discípulos, entre eles, o já mencionado Mestre Bimba. Outros dois documentários fundamentais para se adentrar no universo da capoeira angola são: *A capoeira Angola segundo o Mestre Pastinha* (1991) de Antônio Carlos Muricy que contém imagens raras de diversos mestres famosos como Mestre Rogério e Mestre Moraes, entre outros e do mesmo diretor, *Pastinha, uma vida pela capoeira* (1998). Nesse último documentário é possível ver imagens raras do próprio Mestre Pastinha e de seus discípulos, Mestre João Grande e Mestre João Pequeno, fundamentais para a sequência do legado de Pastinha.

Outra produção bastante rica é o filme documentário *Mestre Leopoldina, a fina flor da malandragem*, a respeito da vida e trajetória do Mestre Leopoldina, produzido no ano de 2005 por Rosa La Creta.

É importante destacar também a produção cinematográfica *Only the Strong*, título traduzido no Brasil como “Esporte sangrento” de 1993, dirigido por Sheldon Lettich. Apesar de ser mais um dos filmes que apresenta um desconhecimento sobre a América do Sul e de “caricaturizar” seus costumes, é considerado o único filme hollywoodiano que mostra a capoeira como arte marcial afro-brasileira com amplo destaque do início ao fim. Esse filme, também ajudou a popularizar a capoeira em diversos países do mundo.

Indo além da arte cinematográfica, a capoeira também não foi ignorada pelo vídeo games. Na série de jogos *Teekken*, que traz vários lutadores de diferentes artes marciais como karatê e taekwon-Do, produzida e criada pela *Bandai Namco Entertainment*, a capoeira também

se faz presente através do personagem Eddy Gordo, um capoeirista brasileiro que, inclusive, luta trajando as cores de nossa bandeira.

Já nas artes plásticas, muitas referências à capoeira também foram feitas. Dentre as representações mais antigas que se tem notícia há um destaque para a obra *Negroes fighting Brasils* (Negros lutando) do pintor inglês Augustus Earle produzida entre 1821 e 1823.

Figura 1: Negros lutando, Augustus Earle, 1821-1823.



Fonte: Wikipédia. Acesso em 01/12/2022.

A obra mostrada foi pintada durante o período em que o artista morou na cidade do Rio de Janeiro e podemos observar na pintura a figura do guarda, representando o período de repressão à prática de capoeiragem. É interessante notar, entre outras coisas, há ausência de instrumentos musicais durante a prática de capoeira, algo que será detalhado posteriormente no presente trabalho.

Outro artista plástico do passado que fez referências à capoeira em sua arte foi o pintor alemão Johann Moritz Rugendas. Dentre as pinturas do artista, podemos destacar a obra *San-Salvador*, de 1834.

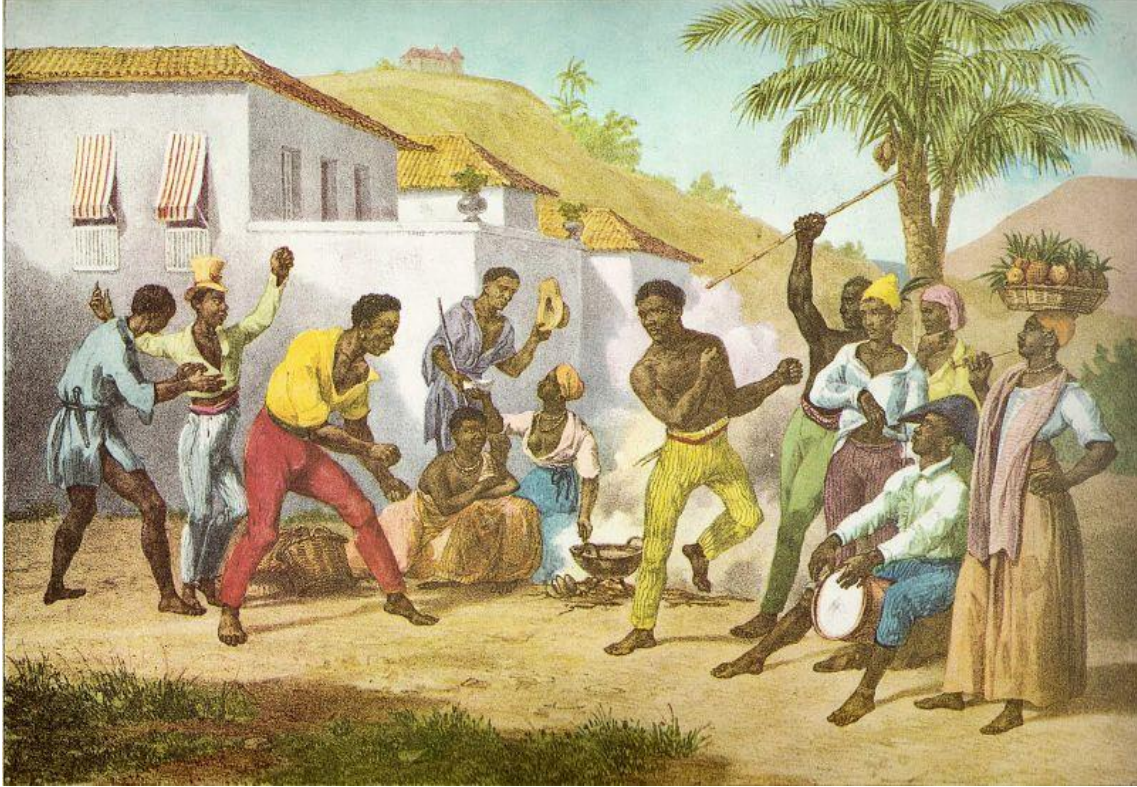
Figura 2: San-Salvador, Rugendas, 1834.



Fonte: Acervo Barão em foco. Acesso em 01/12/2022

Porém, certamente a obra mais representativa do mesmo artista mencionado anteriormente, sobre essa temática, seja a obra *Jogar Capoeira, Danse de La guerre*, de 1835. Na obra, que poderá ser observada a seguir, é possível observar um registro mais urbano da capoeira, tendo casarões ao fundo da luta, confirmando uma das hipóteses apresentadas no início do capítulo sobre sua prática se dar principalmente nas grandes cidades da época. Outro ponto relevante que a pintura apresenta é a utilização de um instrumento musical durante a prática da manifestação cultural em questão, no caso um tambor, objeto esse muito utilizado pelos afro-brasileiros. Além disso, a pintura mostra um homem batendo palmas, algo bastante característico nas rodas de capoeira até os dias atuais. Podemos observar também a ausência do berimbau o que contrapõe a algumas afirmações de que o instrumento mencionado sempre “reinou” nas práticas de capoeiragem, ou que o mesmo tenha sido sempre imprescindível nas rodas.

Figura 3: Jogar Capoeira, Danse de La Guerre, Rugendas, 1835.



Fonte: Wikipédia. Acesso em 01/12/2022.

Trazendo para um universo temporal mais próximo. É importante destacar também a obra do artista plástico Hector Júlio Bernabô, mais conhecido como Carybé que retratou diversos símbolos da cultura baiana, em especial a capoeira, universo que o artista em questão frequentou e conheceu convivendo com os mais renomados capoeiristas de seu tempo.

Figura 4: Terreiro de Waldemar, Carybé 1964.



Fonte: Luís Vitor Castro Junior, 2012.

No entanto, vale destacar que o olhar que se tem diante das artes de Earle, Rugendas e Carybé são bem distintos, pois, enquanto nos dois primeiros tais representações, supomos, deveriam causar certa apreensão, no último, como o simbólico se transporta para a admiração, tomando gesto em um sentido amplo, resultam em reações gestuais diversas.

Se a capoeira pode ser encontrada na literatura, no cinema e nas artes plásticas, um de seus elementos constitutivos mais relevantes também não é ignorado: a música. Várias referências à capoeira são encontradas na música popular brasileira. Apenas para citar como exemplo, na música *Triste Bahia*, de Caetano Veloso, do disco *Transa* (1972), o compositor faz uma homenagem ao consagrado Mestre Pastinha, já mencionado anteriormente: “Pastinha já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil”! Outra referência marcante da capoeira está na canção *Domingo no parque* (1968) de Gilberto Gil, que ganhou o segundo lugar no Festival Internacional da canção de 1967. Na introdução da música há uma nítida referência a um toque de berimbau, instrumento símbolo da capoeira e um dos protagonistas da história, (João) é um capoeirista. Também na canção *Berimbau* (1992) do grupo Olodum, há uma homenagem ao instrumento que dá título à canção: “Ô berimbau, pedaço de arame, pedaço de pau”. Nessa canção há também o mesmo recurso utilizado por Gilberto Gil, que é o de se inspirar em um dos “toques” do berimbau para criar a melodia para a letra que se segue: “Berimbau sim, berimbau não, berimba, berimba, berimba sim...”

Como foi possível observar ao longo de todo esse tópico, as referências à capoeira são diversas em diferentes seguimentos culturais do Brasil, ou seja, em variadas formas de arte a capoeira, hoje, se faz presente, tornando-a uma das representantes de nossa “brasilidade” e demonstrando sua inegável importância na história do país.

2.4. Esforços para a divulgação da capoeira

Como podemos constatar através dos exemplos dados, hoje a capoeira está inserida em produções estrangeiras, seja em filmes, nas artes plásticas ou em videogames. Entretanto, a propagação desta manifestação em várias partes do mundo não se deu da noite para o dia, mas tratou-se de um processo paulatino onde alguns autores podem ser identificados como incentivadores desta divulgação. Desta forma, pode-se dizer, desde os anos 1950, a capoeira passou por um gradativo processo de globalização, como nos mostra o Dossiê do IPHAN:

[...] Mestre Arthur Emídio foi, provavelmente, o primeiro capoeirista a viajar para o exterior, entre os anos 1950 e meados de 1960. Depois dele, em 1966, Mestre Pastinha e seus discípulos fizeram a antológica viagem para a África, onde participaram do Festival de Artes Negras. Mestre Jelon Vieira, integrante do grupo *Viva Bahia*, que

não voltou ao Brasil após uma série de shows pela Europa, permaneceu em Londres e, em 1975, foi se apresentar em Nova York, onde resolveu estabelecer residência. Ao lado de Loremil Machado, foi o pioneiro da difusão da capoeira nos Estados Unidos. Em 1979, chegaria Mestre Acordeon, responsável pelo ensinamento do jogo na costa oeste, na Califórnia. A capoeira, dessa forma, cobriu as duas faces do território norte-americano. Em 1990, Mestre João Grande chegaria a Nova York e inauguraria a primeira escola de capoeira angola dos Estados Unidos: *Capoeira Angola Center*, com sede em Manhattan.

Ou seja, a difusão da capoeira encontrou e tem encontrado muitos agentes que tem atuado para tal propósito ao longo de sua história e tal processo se estende ainda no século XXI, pois no ano de 2004, por exemplo, o então ministro da cultura Gilberto Gil leva 15 capoeiras brasileiros para realizar apresentações desta arte na ONU:

[...] Em 19 de agosto de 2004, o ministro da cultura, Gilberto Gil, viajou para Genebra, na Suíça, sede europeia da ONU, a convite do então secretário-geral Kofi Annan. Na ocasião, o ministro levou 15 capoeiristas brasileiros e estrangeiros para homenagear o embaixador Sérgio Vieira de Mello, morto exatamente um ano antes em um atentado terrorista em Bagdá, capital do Iraque, e aproveitou para lançar as bases de um “Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira”.

A luta pela difusão da capoeira tem se mostrado frutífera visto que, como vimos, além sua presença na contemporaneidade se encontrar em vários domínios e localidades distintas. Em novembro de 2014, em Paris, a UNESCO via 9ª sessão do Comitê Intergovernamental, aprovou a Roda de Capoeira, um dos símbolos do Brasil mais reconhecidos internacionalmente, como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Sendo assim, podemos afirmar que a capoeira é hoje um dos maiores símbolos da identidade brasileira e está presente em mais de 160 países.

Mas vários foram as atuações para que tal reconhecimento se concretizasse. Por exemplo, é relevante ressaltar a importância de outro documento que contribuiu bastante para tal, trata-se do Plano de salvaguarda e o reconhecimento dos mestres de capoeira tanto pelo IPHAN quanto pelo ministério da educação (MEC).

De acordo com IPHAN (2017, p.4-5):

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e a revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003/Unesco e Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI/Iphan).

Ou seja, a capoeira se enquadra na descrição de “salvaguarda” apresentada acima. Desde 2012, o Iphan tem apoiado a realização de mapeamentos de grupos de capoeira, a organização

de grupos de capoeira, a organização de coletivos deliberativos formados prioritariamente por capoeiristas, seminários, entre outros. (IPHAN, 2017)

De acordo com o documento citado anteriormente, o intuito do mesmo é “valorizar os saberes e as práticas dos capoeiristas enquanto cultura e garantir a ampla divulgação e promoção da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira como símbolo identitário e de memória nacional”. IPHAN (2017)

Como pudemos observar através das informações anteriores, alguns órgãos relacionados à cultura e educação no Brasil tem, cada vez mais, se empenhado em valorizar diversas manifestações culturais presentes no país e a fomentar seu reconhecimento e divulgação.

2.5. A Capoeira em Minas Gerais e em Belo Horizonte

Por se tratar o presente trabalho, de uma pesquisa tendo como foco um grupo de capoeira situado na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, achamos relevante trazer uma breve explanação sobre o histórico dessa arte neste local. Portanto, a seguir, podemos conferir um pouco mais sobre esse assunto através de um trecho do documento *Mapeamento da capoeira de Minas Gerais*, IPHAN (2014, p.14):

A história da capoeira de Minas Gerais é, muitas vezes, retratada de forma indireta. Vários estudos contemplam os capoeiras mineiros que atuaram em outros estados brasileiros, auxiliando as reflexões sobre a capoeira em Minas Gerais no final do século XIX e no início do XX, e também sobre sua trajetória na contemporaneidade. Temos, por exemplo, as histórias e vivências do célebre capoeira mineiro Pedro José Vieira, cujo apelido era Pedro Mineiro, que viveu em Salvador, na Bahia, no início do século XX. Existe também a identificação de capoeiras mineiros na Casa de Detenção do Rio de Janeiro, na década de 1880, e nos Livros de Registro de Presos da Casa de Detenção da Corte e do Distrito Federal, no período de 15 de maio de 1889 a 13 de novembro de 1889.

Figura 5: Pedro Mineiro, à esquerda.



Pedro Mineiro e Sebastião de Souza. *A Tarde*, 30/12/1912.

Fonte: Mapa da capoeira. Acesso em 01/12/2022.

Ainda de acordo com o mesmo documento, é possível constatar a evolução da prática de capoeira no estado em questão principalmente a partir das primeiras décadas do século XX. De acordo com IPHAN (2014, p.16),

[...] Em Belo Horizonte, surge a oferta pela primeira academia de ginástica, incluída entre as modalidades de luta e ginástica. A capoeira aos poucos adquire adesão no restante do estado de Minas Gerais. No final dos anos 1960 passa a ter mais espaço em cidades tais como Juiz de Fora e Teófilo Otoni.

O mesmo documento ainda apresenta um detalhamento maior, fruto de uma pesquisa e levantamento minuciosos sobre a inserção da capoeira em seus mais variados municípios espalhados por diversas regiões do estado. De acordo com o IPHAN (2014, p.21),

[...] No universo dos 848 municípios contatados (dos 853 existentes) com êxito, 546 possuem prática de capoeira e 302 não possuem capoeira. Dos 546 municípios que possuem essa prática, em 437 há grupos e/ou mestres de capoeira e em 109 a capoeira é praticada por meio de contratos com as prefeituras, em programas sócio-educacionais como CRAS, ProJovem, Programa de Erradicação do trabalho Infantil/PETI, Minas Olímpica, entre outros.

A mesma pesquisa do IPHAN³² no ano de 2014 ainda traz um detalhamento sobre a quantidade de grupos de capoeira no estado até então, (2014, p.27),

³² Há inúmeras citações aos dossiês do IPHAN porque, além da qualidade dos trabalhos, encontramos poucos arquivos oficiais sobre registros históricos da capoeira em Minas Gerais e na cidade de Belo Horizonte.

Foram identificados 389 grupos de capoeira em Minas Gerais, dispersos nas 12 mesorregiões do estado. Muitos desses grupos estão presentes em mais de um município, geralmente por meio da criação de filiais. As mesorregiões com maior presença de grupos de capoeira são a Metropolitana de Belo Horizonte, a Sul/Sudoeste de Minas e a Zona da Mata.

É importante ressaltar, porém que esses dados se referem a um número aproximado a partir dos grupos que foram possíveis de serem contatados e identificados. Na realidade esse número pode chegar a uma quantidade mais expressiva.

2.5.1. A capoeira em Belo Horizonte: pequeno panorama histórico e alguns de seus personagens

Como vimos, a capoeira se dividiu em duas principais vertentes: regional e angola. Porém, também como visto, essas divisões não existiam, sendo considerada mais antiga a capoeira angola. Em Belo Horizonte isso não foi diferente e serão abordados os principais personagens da capoeira na capital mineira de um modo em geral.

Durante muito tempo a prática da capoeira se concentrou nas cidades portuárias do Brasil, principalmente nas cidades de Salvador, capital do país entre 1549 e 1763, Rio de Janeiro, capital posterior à Salvador, entre 1763 a 1960 e também a cidade de Recife em Pernambuco. Porém a partir das primeiras décadas do século XX, a prática de capoeira se disseminou por outras cidades e regiões do Brasil. Essa maior difusão coincidiu com a descriminalização da referida prática cultural que aconteceu nesse período histórico.

Apesar de pouca documentação que aponta a prática de capoeira na cidade de Belo Horizonte antes da segunda metade do século XX, alguns poucos registros atestam para a existência dessa prática desde o fim do século XIX e início do século XX, com indícios de capoeira em Minas Gerais através da figura do famoso capoeirista já mencionado anteriormente, Pedro Mineiro. Porém, Kanitz (2011 apud ALB,1916), acrescenta outro personagem

[...] identificado nesse estudo, surgiu nas primeiras décadas do séc. XX, como se pode verificar no extinto Jornal “As alterosas”, publicado na capital mineira, no ano de 1916, em um anúncio que convidava publicamente as pessoas a participarem do Centro de Cultura Physica Olavo Bilac”, que oferecia aulas de Capoeira, jogo do pau, boxe, jiu-jitsu, entre outras “atividades atléticas ministradas pelo sportman Pereira da Silva”.

Porém, é sabido que na capital do estado de Minas Gerais, a capoeira começou a se disseminar com mais intensidade a partir da década de 1960 influenciada direta ou indiretamente pela capoeira carioca e baiana através de praticantes e mestres que ou nasceram nesses estados ou tiveram contato diretamente com os mesmos e se mudaram para a capital.

Nesse período dois dos maiores nomes da capoeira na cidade iniciaram suas atividades: Mestre Cavaliéri e Mestre Dunga. Outros nomes importantes para a difusão da capoeira na cidade foram os mestres Rogério e Jurandir. (SILVA & ANTUNES, 2016, p.56)

Figura 6:Grão Mestre Dunga



Fonte: Blog Senzala GM Dunga. Acesso em: 01/12/2022.

Figura 7:Mestre Cavaliéri



Fonte: Portal Uai. (Foto: Alexandre Guzanche/EM/D.A.Press). Acesso em 01/12/2022.

Sobre o Mestre Cavaliéri (Antônio Maria Cavaliéri), considerado um dos precursores da capoeira em Belo Horizonte, Palhares (2016, p.84) ao analisar uma entrevista deste nos apresenta um conteúdo relevante na busca por mais informações sobre a história da capoeira na capital mineira e, paralelamente, nos conta também sobre o início da trajetória do Mestre Dunga

[...] A primeira impressão é de enfatizar que o Mestre [mestre Cavaliéri] trouxe a

capoeira para Belo Horizonte, pois quando ele chegou à cidade não viu e nem ouviu relatos de outras pessoas sobre a capoeira na cidade. Para ele parece interessante confirmar esta história (e ele o faz algumas vezes), pois este é o maior “título” que ele tem na capoeira: ser o seu precursor em Belo Horizonte. Porém, ele não se enaltece, pelo contrário, relata seus feitos, mas também cita vários outros capoeiras e seu papel na constituição da capoeira belo horizontina. Ainda nesta perspectiva, é curiosa a visão dele sobre o Mestre Dunga – considerado atualmente como uma lenda viva da capoeira mineira e talvez tão ou mais renomado que ele: Mestre Dunga não era capoeirista e sim um saltador (deixando claro o seu pioneirismo e relevância), inclusive que aprendeu a capoeira ‘em si’ em Belo Horizonte, com a turma dele (ele diz que o Mestre Dunga aprendia rápido, tinha muita facilidade).

A seguir, Palhares (2016, p.90) se utilizando também de trechos de entrevistas do Mestre Cavalieri, retoma o assunto com os detalhes da “parceria” entre os Mestres Cavalieri e Dunga e a forma como ambos se conheceram:

[...] Certo dia, uma sexta-feira da Paixão, Cavalieri foi à São João Del Rey, cidade de sua esposa. Chegando lá encontrou dois capoeiristas antigos, o Borracha e o Boca, que lhe falou: “Mestre aqui tem um capoeira um bocado bom, preciso te apresentar o Dunga”. Mas como diz o Mestre Toninho Cavalieri, “[...] que sabia capoeira nada! Ele sabia era dar salto mortal, aquele jeitão dele”. Neste mesmo dia Cavalieri encontra com Dunga, que se apresenta, e ficam falando de Capoeira e jogando à frente da procissão até de madrugada. Depois desse episódio, o próprio Cavalieri consegue moradia, no Bairro Padre Eustáquio, para o Dunga se mudar para Belo Horizonte.

Natural de Juiz de Fora, Mestre Cavalieri se mudou para Belo Horizonte e para aumentar sua renda, procura a Associação Cristã de Moços (ACM) para oferecer seus serviços como professor de capoeira. Palhares (2016, p.89) detalha esse momento histórico que marca o importante momento de difusão da capoeira na cidade de Belo Horizonte, onde são citadas figuras da velha guarda da capoeiragem na capital mineira:

A pessoa com quem Cavalieri conversou lhe disse que colocaria um aviso no antigo jornal Diário da Tarde anunciando aulas de capoeira na ACM. Logo pela manhã, uma pessoa já estava na porta de sua casa para saber mais informações a respeito da capoeira. Aquela pessoa que pediu informações era Luís Mário Ladeira, que mais tarde viria ser muito conhecido em Belo Horizonte como Jacaré, o Mestre Jacaré – da velha guarda da capoeiragem mineira. Logo em seguida veio Luís Alberto, o Paulo Batista, o Mestre Paulão (fundador do Grupo Ginga) e tantos outros: “[...] chegaram uns vinte lá em casa e montamos o primeiro grupo” [...] Nós começamos a treinar, o grupo foi aumentando, aumentando e ficou bem grande, uns 50 alunos mais ou menos”.

Um dos alunos do Mestre Cavalieri, citado anteriormente, se tornou uma das figuras mais importante da capoeira na cidade de Belo Horizonte, trata-se do Mestre Paulo Batista, conhecido como Mestre Paulão e posteriormente como Paulão Filosofia, que teve esse apelido pelo fato do mesmo ter ministrado aulas de capoeira na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais. De acordo com Melo (2013, p.76-77), Mestre Paulão foi muito importante na consolidação da capoeira na cidade e em maior difusão no meio universitário e entre a classe média:

Considera-se um outro personagem muito importante nesse processo histórico, o mestre Paulão Filosofia, que tal como o mestre Jacaré, foi um dos primeiros alunos do mestre Toninho Cavalieri na ACM, no fim da década de 1960. Pelo que me consta, em 1969 esse mestre iniciou um trabalho de transmissão que perdurou até o ano de 1975, quando foi morar em outra cidade. Fundador do primeiro grupo de capoeira de Belo Horizonte, o Grupo Opanijé, ministrou aulas na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), na região sul, bem próximo aos limites da avenida do Contorno. É importante salientar que esse mestre acolheu alunos de diferentes classes sociais, contribuindo de forma direta e indireta para o processo de difusão da capoeira nas classes médias, nas periferias, em vilas e aglomerados.

Na mesma entrevista, Mestre Cavalieri relata sobre o ponto de encontro dos capoeiristas na capital mineira, a Feira Hippie, que acontecia na Praça da Liberdade, atualmente conhecida como Feira de artesanato e que tem sua localização na Avenida Afonso Pena, local esse onde até hoje acontecem diversas rodas de capoeira, encontros de capoeiristas e simpatizantes. Palhares (2016, p.89), se utilizando novamente de trechos de entrevista com o Mestre Cavalieri, reforça:

Neste período, esse grupo ia se divertir jogando capoeira na Praça da Liberdade. E, da mesma forma como acontece hoje, as pessoas que por ali circulavam paravam para assistir. “[...] começou a aparecer feira, barraquinha daqui, barraquinha dali e eles punham dinheiro lá no chão para a gente catar com a boca, dentro do chapéu, dentro do berimbau [...]”. Assim, de forma espontânea, como relata o Mestre Toninho Cavalieri, surgiu um dos principais pontos turísticos de Belo Horizonte até os dias de hoje: a feira hippie. Atualmente a Feira de Artesanato (denominação atual) acontece aos domingos, no início da manhã até o início da tarde e fecha vários quarteirões de uma das principais vias da cidade, a Avenida Afonso Pena.

Porém, apesar do que foi relatado por Mestre Cavalieri e de ser sabido que as rodas de capoeira contribuíram para o desenvolvimento da feira mencionada, não me parece correta a informação de que foi a capoeira e suas rodas que levaram ao início da feira hippie na cidade de Belo Horizonte, uma vez que é se tem registro de que a feira foi uma iniciativa dos próprios artesãos da cidade no final dos anos 1960, obtendo apoio, a partir dos anos 1970, da prefeitura da cidade, como podemos constatar na informação do Portal BH (2022):

Idealizada por um grupo de artistas mineiros e críticos de arte, esta feira surgiu na Praça da Liberdade em 1969. Artistas plásticos e artesãos de diversas especialidades ali se reuniam, expunham e vendiam os seus trabalhos. Em 1973, foi reconhecida e oficializada pela Prefeitura de Belo Horizonte.

Tal incongruência de informações nos é alertada pelo etnomusicólogo Ângelo Cardoso (p.72, 2016) em seu ensaio *Apontamentos críticos sobre tendências atuais na etnomusicologia brasileira* ao destacar a importância do questionamento, inclusive no que diz respeito à fala autóctone. Segundo o autor, tal fato demonstra sobre esse que

...suas competências estão restritas, como as de quaisquer outros, a certos contextos e fazeres. Tal fato não descarta a visão êmica como recurso de informação, mas evidencia

que tais fontes devem ser questionadas e postas a prova mediante observação no contexto que lhes é próprio. A fala do pesquisado, por se tratar de importante fonte de informação, deve ter sua veracidade e aplicabilidade testadas. Não pode ser simplesmente aceita como dogma, verdade final e inquestionável. A palavra final da análise, coincidente ou não com a fala do pesquisado, cabe ao pesquisador, a quem compete, também, filtrar, verificar, questionar e, se necessário, descartar completamente as informações do nativo.

Como também mencionado anteriormente, o Grão Mestre Dunga (Amadeus Martins) é um dos mais influentes capoeiristas da cidade de Belo Horizonte e através de sua história é possível saber um pouco mais sobre a própria história do desenvolvimento da capoeira na capital de Minas Gerais. Nascido em 1951, na cidade baiana de Feira de Santana, Mestre Dunga se mudou para Minas Gerais em 1965.

Em entrevista concedida a Georgiana de Sá publicada no blog *Overmundo* em 2008, Mestre Dunga conta curiosidades sobre a capoeira na cidade de Belo Horizonte entre os anos 60 e 70 do século passado:

[...] De acordo com o Grão Mestre, nas décadas de 1960 e 1970, não havia academias para a prática da capoeira, motivo pelo qual a dança passou a ser chamada de batuque de fundo de quintal. Isso porque os jogos de capoeira aconteciam nos terreiros dos barracos, nos quilombos, como ele mesmo apelida as favelas da cidade. O capoeirista fala que, durante a ditadura militar, a polícia tratava de dispersar os montinhos ou aglomerados de gente que se reunia pelas ruas de Belo Horizonte. Foram dez anos de perseguição à capoeira de rua. A Rural era o carro do exército que rondava a Praça da Liberdade, a Praça Sete, a Praça da Rodoviária e o Parque Municipal e acabava com qualquer montinho. (Blog Overmundo, 2008)

Na mesma entrevista, o Grão Mestre Dunga relata ainda ter convivido com figuras lendárias da capital mineira e que constam como personagens da grande obra do escritor mineiro Roberto Drummond, o livro *Hilda Furacão*. Entre as personagens constam a prostituta Maria Tomba Homem e o travesti Cintura Fina, este último, aliás, era “capoeirista da vadiagem”.

O Grão Mestre participou ativamente das mais tradicionais rodas de capoeira nas praças da cidade de Belo Horizonte: Praça Sete, Praça da rodoviária, Praça da estação e Praça da Liberdade. Durante muitos anos o mestre divulgou a arte em seu espaço conhecido como Senzala, na Vila São Vicente ou “Marmiteiro”, no bairro Padre Eustáquio em Belo Horizonte. A partir da década de 1980, Mestre Dunga fundou a Associação Cordão de Ouro – A Senzala Eu Bahia. Já a partir de 2006, a associação passou a ser denominada ABRACCE, Associação Brasileira de Capoeira Cordão de Ouro – Eu Bahia. O Mestre gravou um cd no ano de 2004: “Grão Mestre Dunga – A lenda viva da capoeira”, com 28 faixas.

O referido mestre exerceu importante influência sobre capoeiristas que viriam a se tornar mestres de capoeira posteriormente. Uma personalidade muito importante dentro desse contexto

é o Mestre João (Mestre João Bosco), fundador da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro (ACESA) situada na cidade de Belo Horizonte. De acordo com Silva & Antunes (2016, p.56):

[...] A história de Mestre João enquanto capoeirista se mistura com a história da Capoeira Angola em Belo Horizonte e no Brasil. Nascido em Belo Horizonte, Mestre João se dedica à capoeira desde o seu ensino fundamental, e vivenciou grande parte desses processos, tanto da difusão da capoeira em BH, quanto do resgate da Capoeira Angola, iniciado na cidade nos anos 80. Ele nos contou em entrevista que começou a jogar capoeira ainda novo, no colégio, em 197x³³, e em 1974 começou a treinar a capoeira de rua com o Mestre Dunga. Em 1979, ele entrou em contato com o mestre Reginaldo Velho no CIAME (Centro Integrado de Assistência ao menor) que ocorria dentro da FEBEM. No mesmo ano, ele assumiu esse trabalho na FEBEM, onde deu aulas até 1982, sob orientação de Mestre Dunga, até ser demitido, segundo conta, por ter sido perseguido pelo Estado, na época da ditadura militar.

Um outro importante personagem da capoeira na cidade de Belo Horizonte e já mencionado anteriormente é o Mestre Rogério Soares Peixoto, o Mestre Rogério. O referido mestre é considerado, assim como os Mestres Jurandir e Cobra Mansa (Mestre Cobrinha) um dos precursores da capoeira angola na cidade de Belo Horizonte.

Nascido no Rio de Janeiro em 1954, Mestre Rogério começou a jogar capoeira em 1989 e recebeu o título de mestre em Capoeira Angola pelas mãos de Mestre Moraes (GCAP) e Mestre Cobra Mansa (FICA). (CASADOBRADA, sem data).

A ACAD – Associação de Capoeira Angola Dobrada – foi fundada pelos Mestres Rogério e Índio em 1992 em Kassel, Alemanha. Além deste país, a associação, hoje, possui núcleos no Brasil e Itália, situados nas cidades de Belo Horizonte, São Gonçalo do Rio das Pedras, Curitiba, Frankfurt, Friburgo, Hamburgo, Karlsruhe, Kassel, Bologna e Cesena. (CASADOBRADA, sem data)

Outra pessoa fundamental para o desenvolvimento da capoeira angola na cidade e Belo Horizonte e já mencionado no início desse tópico é o mestre Jurandir, um dos fundadores da FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola). A seguir, é possível conferir um breve resumo sobre a sua trajetória pelo próprio blog da Fundação. De acordo com FICA (2009):

[...] Mestre Jurandir iniciou-se na capoeira na década de 1970 em Duque de Caxias, RJ. Passou a treinar com Mestre Moraes em 1976, fazendo parte da história do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) no Rio de Janeiro. Nos anos 80, mudou-se para Belo Horizonte, formando o grupo N'Golo Capoeira Angola. Em 1995, junto aos Mestre Cobra Mansa e Valmir, criou a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e deu início à FICA-Belo Horizonte. Convidado para conduzir um trabalho de capoeira angola nos EUA, fundou a FICA-Seattle, em 1996, onde viveu durante 10 anos. Atualmente, é também responsável pelos núcleos da FICA em Moçambique, Havaí, Texas, Califórnia, Portland (Estado de Washington) e Nova Iorque. Realiza

³³ Na citação original, constava sem data precisa, tendo a letra X representando a imprecisão.

oficinas e palestras sobre a história e a filosofia da capoeira Angola em diversas universidades, escolas e em eventos de capoeira no Brasil e no exterior.

A FICA-BH e o mestre Jurandir serão abordados com maiores detalhes posteriormente, por se tratar de focos de estudo da presente pesquisa.

Não se pode deixar de mencionar também o Grupo Iúna, na figura do Mestre Primo, um outro importante representante da capoeira Angola na cidade de Belo Horizonte. De acordo com Gonçalves (2012, p.92-93) é possível conhecermos um pouco mais sobre a trajetória do grupo:

[...] Fundado no ano de 1983, o Grupo Iúna de Capoeira Angola é uma Organização Não Governamental – ONG. Tendo como seu fundador e presidente de honra Edson Moreira da Silva (Mestre Primo). Há vinte anos, o grupo vem atuando em projetos socioculturais, com crianças, adolescentes e adultos da região leste de Belo Horizonte, atendendo principalmente os bairros Saudade, Alto Vera Cruz e Taquaril. Na sede do grupo são oferecidas, além das oficinas de Capoeira Angola, o programa, “Coletivos Mulheres da Arte”, que, desde 2005, tem como foco a geração de trabalho e renda, baseadas em uma economia solidária realizado com as mães dos jovens praticantes de capoeira. Além dos projetos desenvolvidos, o Grupo Iúna, realiza vários intercâmbios entre grupos de Capoeira Angola e outros praticantes de Capoeira em âmbito municipal, estadual, nacional e internacional.

Figura 8: Mestre Primo em apresentação na UFMG.



Fonte: Acervo do autor (2022)

Não é objetivo dessa dissertação aprofundar na história dos mestres de capoeira da cidade, mas torna-se digno de nota mencionar ao menos os nomes de outros mestres de capoeira citados em diferentes documentos que também contribuíram para o desenvolvimento da

capoeira na cidade de Belo Horizonte: Mestre Boca, Mestre Farofa, Mestre Vói, Mestre Chocolate, Mestre Tigrê, Mestre Negão, Mestre Mão Branca e Mestre Reinaldo (Kisuco) entre tantos outros.

Como foi possível observar nas informações apresentadas, constata-se que a capoeira na cidade de Belo Horizonte teve a sua efervescência ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970 ganhando espaço e reconhecimento até os dias atuais. Também pode-se inferir que a capoeira tem atualmente na capital de Minas Gerais um de seus principais polos e referência, tendo em vista a quantidade de praticantes e o número de mestres mencionados anteriormente.

Capítulo 3 – A música na Capoeira Angola e na FICA-BH

3.1 Influências africanas na cultura brasileira.

A influência africana na música em diversas partes do mundo é algo indiscutível. Uma das razões para tal influência reside no fato de que em vários dos países das Américas, no decorrer de séculos, houve um intenso tráfico escravagista de povos originários da África, determinando influências nas culturas locais, incluindo a música.

Nesse capítulo, retomaremos alguns aspectos históricos a respeito desse tema, porém, com ênfase em elementos que interessa ao presente trabalho no que diz respeito à música, à dança e, por sua vez, à capoeira angola.

Diversas nações africanas tiveram decisiva influência em nossas manifestações culturais, entre as quais: congo-angola, jeje, nagô-queto-ijexá, entre outras. De Castro (1995, p.29) dá um especial destaque à influência banto em nossa cultura e detalha o seu ponto de vista:

A antiguidade dessa presença, favorecida pelo número superior de bantos na composição demográfica do Brasil colonial, tanto quanto por sua concentração em zonas rurais, isoladas e naturalmente conservadoras, foram importantes fatores de ordem social e história que tornaram a influência banto extensa e profunda no Brasil. Basta observar que as mais notáveis manifestações culturais identificadas como brasileiras autênticas são de origem banto.

Dizer que as manifestações culturais mais autênticas e notáveis são de origem banto é algo realmente discutível, porém é inegável a importância dessa influência. De Castro (1995, p.29) vai mais além no parágrafo seguinte e explica a expansão dessa influência banto de forma mais detalhada, desembocando também na capoeira e alguns de seus instrumentos, especificando mais a influência da nação Angola em nossa cultura,

[...] Essa penetração está no ritmo do samba, como símbolo da musicalidade brasileira, e na capoeira, dança marcial elevada recentemente à condição de esporte nacional. De origem banto também é o berimbau, arco musical monocórdio que marca o ritmo e os toques da capoeira, assim como é evidente a influência de Angola na temática de seus cantos em louvor a Aruanda, ou seja, Luanda, mas no sentido de África mítica, morada dos ancestrais.

Toda a influência africana que o Brasil recebeu, gerou o termo “cultura afro-brasileira”. Sobre este, Souza (2000, p.79-80) esclarece que,

[...] A opção que faço pelo uso do termo ‘afro-brasileira’ para designar a cultura e a tradição negra no Brasil está diretamente ligada ao entendimento de que, no cômputo geral das trocas, determinados elementos da cultura africana resistem e permanecem como diferenças.

Na sequência da citação, Souza (2000, p.79-80) nos impele a refletir que, apesar das diferenças adquiridas no Novo Mundo, as semelhanças ancestrais facilitavam a união de grupos culturais distintos quando esta se fazia necessário.

[...] Diferenças que recusam e impossibilitam qualquer desejo de produção de identidades homogêneas – é o que parecem ter percebido os diferentes grupos étnicos que vieram para o Brasil, os quais continuaram com suas divergências culturais, religiosas e políticas, mas em determinados momentos (não sem problemas) conseguiram contorna-las na defesa contra os inimigos comuns.

Não esquecendo de um dos focos de nosso trabalho e considerando o gesto como algo abrangente (ver Freitas, 2020, p.40 e página 16 no primeiro capítulo), torna-se plausível supor que havia gestos semelhantes nessas raízes africanas que acompanharam seus objetos concomitantes ao novo mundo nas manifestações que aqui se recriaram e encontraram morada, como veremos a seguir.

3.1.2. A influência africana em manifestações musicais no Brasil

Desse ponto em diante, haverá um maior detalhamento no que diz respeito à influência musical africana nas manifestações culturais que envolvem a música em seu contexto mais amplo. Antes, porém, é importante explanarmos sucintamente sobre a questão histórica que permeia o tema.

Ao falar sobre a linguagem musical da África negra, Gabriel Gonzaga Bina (2006, p.16) relata que: “em geral, entende-se por música africana o conjunto de músicas tradicionais dos povos que habitam ao sul do Rio Senegal e à beira dos lagos Chade e Tana” e detalha que a África dita negra é composta por uma infinidade de etnias e culturas, mas o uso dos tambores é comum em todas elas”.

Bina também nos apresenta um panorama onde divide os povos nos que ele considera como sendo os que representam “a verdadeira” cultura negra em três. (2006, p.16):

[...] O grupo sudanês, ao Norte do Equador (Senegal, Guiné, Costa do Marfim, Norte dos Camarões, Nigéria, Sul do Mali e do Chade, etc). Sua música foi influenciada pelo Islã; Povos bantos, ao sul de uma linha que une a foz do rio Níger à do rio Tana, no Quênia (sul dos Camarões, Gabão, Congo, Zaire, Tanzânia, Ruanda, Zâmbia, Moçambique, Angola, etc). Sua música foi mais preservada de outras influências; O grupo nilótico, na região do alto Nilo e do lago Vitória (província equatorial do Sudão, Quênia, Uganda).

Mesmo reconhecendo a diversidade do povo africano e o imenso território que o mencionado povo ocupa, Bina detalha as características comuns que os mesmos apresentam. Segundo o autor (2006, p.16-17),

1. A música africana apresenta uma pureza original e é expressão de uma cultura coletivamente ligada à vida social. É uma maneira de ser e agir em harmonia com a natureza;
2. A música é concebida como um fenômeno global, cuja análise nem se cogita fazer. Os músicos africanos não conhecem sistema teórico. Em todos os povos africanos a evolução musical desde as origens parece ter acontecido regularmente integrando todo o entorno sonoro;
3. A música africana é chamada a substituir a linguagem falada. É possível compreendê-la porque os instrumentos falam.

Na maioria das línguas africanas, especialmente nas línguas do grupo banto, a altura relativa dos sons é significativa. A música é capaz de imitar os ritmos e os “tons” do discurso, permitindo que os instrumentos falem. A linguagem de um tambor de axila, de uma cítara, de um arco de boca ou de um violino é a língua usual totalmente compreendida quando o informante-músico é habilidoso e o receptor, atencioso. Se a afinação e a execução de um instrumento não levarem em conta as características linguísticas (se é um estrangeiro que toca, por exemplo), a mensagem não será compreendida pela comunidade. Os tambores são utilizados para, através de códigos, transmitirem mensagens à distância.

4. Os instrumentos devem “falar” a linguagem da comunidade que os utiliza. A confecção e prática instrumentais na África obedecem a critérios flexíveis de acordo com a língua, cultura e personalidade do músico que toca e confecciona os instrumentos. Serão utilizados os materiais mais simples, cujas sonoridades são naturais e familiares. Por toda parte procura-se misturar o som quando ele é demasiado límpido. Colocam-se chocalhos fixados nos pulsos dos músicos, apitos adaptados nas caixas e nos ressonadores de cabaça, ou grãos secos introduzidos dentro delas, anéis e penduricalhos nos contornos dos tambores, etc.
5. Os instrumentos africanos são diversificados e a música é frequentemente polifônica, mas sem regras anteriormente definidas. Todos os tambores são diferentes; cada um fala uma língua determinada com seu “sotaque” particular. A associação de ritmos diferentes é, pois, mais “natural” do que a imitação coletiva de um ritmo imposto. No entanto, a música africana não é inteiramente improvisada, como se pensa. Na maior parte dos casos, ela é codificada e aprendida. O improviso constitui apenas a contribuição individual ou a necessária adaptação às circunstâncias.

É importante, porém, ressaltar que algumas dessas informações são contestáveis, uma vez que o autor em muitos momentos generaliza e procura falar sobre a música africana como uma propriedade que é difícil de ser comprovada por diversos motivos, dentre eles a vastidão de culturas dentro de um continente tão grande e suas mais variadas contradições. Além disso, percebe-se em algumas de suas falas algo que soa muito mais advindo de inferências ideológicas do que necessariamente fruto de uma constatação científica, tal como uma suposta pureza original que é “expressão de uma cultura coletivamente ligada à vida social [...], uma maneira de ser e agir em harmonia com a natureza”.

No entanto, algumas de suas afirmações parecem encontrar respaldo na manifestação que estudamos, por exemplo, a intricada conexão relatada pelo autor entre realizações sonoras e o contexto não pertencente ao fenômeno acústico onde este se insere, como a função comunicativa apresentada pelo autor, a qual encontramos em religiões afrodescendentes (ver

Cardoso, 2006) e também nos deparamos na relação gesto/música na capoeira angola e que será abordada no capítulo seguinte.

Outros autores também despertaram interesse em pesquisar as raízes históricas da influência africana em nossa música. Em depoimento ao jornalista Jean-Yves de Neufville, o etnomusicólogo Paulo Dias (2009) falou sobre as práticas de origem africanas mantidas no Brasil desde o fim do tráfico de escravos, e a tradição afro-brasileira. Segundo ele, houve uma manutenção da tradição mesmo após o fim da escravidão, como podemos ver a seguir,

[...] A africanidade na música brasileira se deu sempre a partir da presença de africanos no Brasil, e não de uma ligação direta com a África. Hoje praticamente não há mais netos de africanos escravizados no Brasil. A distância geracional da África se acentua. O que permanece de africano nas musicalidades brasileiras vem sendo mantido pela memória, pelos pés e gargantas, no que pode ser chamado de tradição viva afro-brasileira – congadas, batuques de terreiro, religiões de matriz africana, samba, bois, quilombos etc.

Vale complementar a citação do autor no que diz respeito à manutenção da herança africana pois, hoje, é fato, que tais tradições não ignoram os recursos tecnológicos atuais e também os utilizam como fontes de aprendizagem. Mais, independentemente disso, também é fato que uma das tradições citadas é a capoeira angola, que, segundo muitos de seus praticantes e pesquisadores trata-se de uma das maiores manifestações culturais afro-brasileiras e que preserva até os dias atuais muito da “africanidade” mencionada anteriormente.

3.2. A música na roda de capoeira angola: ponderações iniciais

Na roda de capoeira há padrões que podem ser identificados sobre vários aspectos, sejam musicais, corporais, por parte daqueles que estão jogando, assistindo ou se preparando para entrar na roda e jogar. De fato, percebe-se uma alternância entre aqueles que participam diretamente desta manifestação. Há uma seção de integrantes que executam os instrumentos específicos e que, por vezes, se revezam, ora tocando um ou outro instrumento, jogando, cantando ou, simplesmente, assistindo. Desta forma, enquanto a música é executada alguns participantes jogam capoeira através de demonstrações dos chamados golpes e movimentos corporais (gestos) que serão detalhados posteriormente. Ressaltamos que é comum um revezamento entre o tocar e o jogar capoeira entre os mesmos participantes numa mesma roda.

A roda de capoeira, seja regional ou angola, vai além dos aspectos físicos mencionados, é um espaço onde muitos elementos simbólicos se fazem presente. Ali, podemos detectar hierarquias, relações sonoras que extrapolam o fenômeno acústico, sejam instrumentais ou vocais, movimentos corporais, entre outros. A respeito deste universo simbólico e no tocante à capoeira de angola, Simões (2008, p.63) descreve:

[...] A performance ritual da capoeira angola consiste na roda, que representa por sua vez, “o mundo velho de Deus” (o universo). Para descrevê-la é necessário que seja feita uma abordagem que contemple desde a questão da musicalidade, passando pela questão da corporeidade, hierarquia, valores morais, entre outras.

Na sequência da citação, ainda no universo do simbólico, mas, agora, trazendo o antagonismo presente neste, a autora (2008, p.63) relata:

[...] Considerando sempre os inúmeros pares de oposição expressos, tais como movimento de resistência *versus* movimento de submissão, jogo em cima e jogo embaixo, jogo de dentro e jogo de fora, alegria e dor (tristeza), luta e diversão, luta e opressão, lealdade e falsidade, mão *versus* pé, etc, a roda apresenta um panorama do universo simbólico da capoeira.

Apesar de não ser totalmente imprescindível (vide que é possível “jogar capoeira” sem acompanhamento musical), a música na roda de capoeira angola é algo de muita relevância para o desenvolvimento da manifestação e seu contexto, devido aos elementos que estão em íntima conexão com essa, tais como a dança e todo o seu desenvolvimento. Essa possibilidade ajuda a contribuir com uma dúvida corrente: seria a capoeira luta, dança ou jogo? A meu ver, trata-se de uma manifestação cultural plural onde a união de todos me parece o mais plausível.

Sobre o que foi dito anteriormente, da possibilidade de se jogar capoeira sem música, também é possível fazê-lo sem seus instrumentos característicos. De fato, tudo indica que, em seus primórdios, era o que ocorria. Gallo (2012, p.59) reforça tal afirmativa utilizando de uma pintura de Augustus Earle: *Negros lutando* (já apresentada no capítulo 2, página 45, para ilustrar melhor tal informação:

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

Apesar de notarmos essa flexibilidade no que diz respeito à presença instrumental, percebe-se no discurso dos mestres de capoeira angola um apego à tradição, ancestralidade, à ritualidade e simbolismos. Alguns mestres antigos, como o Mestre Jurandir da FICA-BH, em conversa informal, afirmou que uma roda de capoeira Angola só acontece com todo “aparato” necessário para que o ritual se desenvolva em sua total plenitude. Segundo ele, uma roda de capoeira regional, por exemplo, acontece às vezes com apenas um berimbau sendo executado.

Já uma roda de capoeira Angola não estaria completa se faltassem todos os instrumentos do chamado “conjunto” de capoeira Angola³⁴.

Ainda sobre a música, podemos destacar algumas características relevantes, tais quais: ausência de instrumentos harmônicos, presença de padrões rítmicos, tanto no berimbau quanto nos instrumentos de percussão, sendo essa última uma característica de manifestações culturais que se utilizam da memória e da oralidade para seu ensino; utilização de síncopes, algo peculiar em músicas de influência africana; uso de canto responsorial onde um solista canta e o côro responde; melodias repetitivas, consequência da razão mencionada nos instrumentos de percussão. Todos esses elementos serão melhor abordados nos tópicos referentes aos toques e cantos de capoeira Angola.

3.3 Os instrumentos musicais utilizados na roda de capoeira angola

A partir de agora, será feito um maior detalhamento a respeito dos instrumentos musicais que compõem a chamada “orquestra” da capoeira, ou seja, os instrumentos utilizados para se acompanhar as melodias e ritmos que compõem a manifestação cultural em questão. Esses podem variar de grupo para grupo e um estudo que abarque tal variação não é escopo deste trabalho, portanto focaremos aqueles mais utilizados no grupo objeto de nossa pesquisa.

Corroborando com o que afirmamos acima e conforme Walderloir Rego, os instrumentos musicais da capoeira angola são diversos e variam de acordo com o grupo. Até a data da publicação de seu ensaio: *Capoeira Angola – Ensaio etnográfico* (1968), segundo o autor, ainda não havia sido feita uma classificação correta dos instrumentos musicais utilizados em tempos remotos e dos que ainda existiam até o momento. Porém, Rego (1968, p.70) além de mencionar instrumentos musicais que não se vê nas rodas de capoeiras contemporâneas, menciona alguns que parecem fazer parte desta manifestação já a algum tempo:

Segundo o que se tem escrito e o que consegui apurar de capoeiristas antigos, o acompanhamento musical da capoeira desde os primórdios até nossos dias, já foi feito pelo berimbau, pandeiro, adufe, atabaque, ganzá ou reco-reco, caxixi e agogô. No presente, só vi, até agora, acompanhamento com berimbau, pandeiro, caxixi e agogô, nas academias de Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha) e Canjiquinha (Washington Bruno da Silva).

³⁴ A fala do mestre nos remete à rivalidade entre esses dois estilos de capoeira, pois nota-se uma valorização da capoeira de angola – prática da qual faz parte – sobre a regional, entretanto, não faz parte dos objetivos desse trabalho entrar em tal discussão.

Dournon, in Myers (1992, p.260 apud Gallo, 2012) ao falar sobre a classificação organológica de alguns instrumentos, apresenta uma descrição que engloba alguns dos instrumentos utilizados na “orquestra” musical da capoeira. Para tanto, a autora se utiliza do sistema criado pelo etnomusicólogo austríaco Erich Von Hornbostel e o musicólogo alemão Curt Sachs que deram origem ao sistema de classificação Hornbostel & Sachs³⁵. Em sua classificação, a maioria dos instrumentos que integram a capoeira são denominados de idiofônicos. Sobre estes:

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

Apesar das variações mencionadas, me ateei às combinações mais utilizadas segundo a bibliografia consultada e minha pesquisa de campo, sendo os principais instrumentos que compõem esse conjunto o berimbau, pandeiro, réco-réco, agogô, atabaque e chocalho. Simões (2008, p.65) reforça nossa constatação com uma pequena variação: “O conjunto dos instrumentos utilizados na capoeira é denominado bateria e dela fazem parte, na seguinte ordem: os três berimbaus (gunga, médio, viola), dois pandeiros (às vezes apenas um), um agogô, um reco-reco e um atabaque”. Na gravura a seguir, podemos ver tais os instrumentos³⁶:

³⁵ De acordo com Ballesté (2012, p.5-6): Desde o século III a.c há registros de sistemas de classificação de instrumentos musicais. O mesmo ocorreu na Índia no século IV e só a partir do século XVII foram publicadas as primeiras obras a respeito do tema, com destaque para os trabalhos de Michael Praetorius (1618-1619), Marin Mersenne (1636), e os trabalhos de Victor-Charles Mahillon de 1874, esse último que deu as bases para os trabalhos que viriam a ser o sistema Hornbostel & Sachs.

³⁶ Na foto que disponibilizamos não se percebe as dimensões distintas dos berimbaus. No entanto, mais adiante no trabalho é apresentada uma nova foto onde tais diferenças é melhor percebida.

Figura 9: Instrumentos da “orquestra” musical de capoeira.³⁷



Fonte: IPHAN (2007, p.80)

Como pode-se inferir pela figura acima, os materiais que compõem o conjunto musical formado pelos principais instrumentos utilizados na roda de capoeira Angola são variados o que, conseqüentemente, resultam em timbres diversos gerando uma sonoridade bastante peculiar.

A partir de agora, será feito um maior detalhamento sobre os instrumentos musicais mais utilizados na “orquestra” da capoeira Angola onde serão apresentados conceitos históricos, características físicas e sonoras, notação musical utilizada, entre outras informações que consideramos pertinentes.

3.3.1. O berimbau

Dentro do contexto da roda de capoeira Angola, há uma explícita hierarquia presente, vide os títulos de mestre, contramestre, treinel³⁸ e aluno entre seus participantes cujos títulos correspondem, respectivamente, a uma atribuição de conhecimentos. Tal ordem também se reflete entre os instrumentos. No topo dessa hierarquia está o berimbau, e como podemos inferir nas palavras de Simões (2008, p.65), até entre os berimbaus detectamos uma divisão de relevância:

³⁷ Na figura não dá para se perceber a diferença entre os três berimbaus, porém, a distinção entre esses se dá em função de suas dimensões, tanto na vara que compõe o “corpo” do instrumento quanto na cabaça, como será exposto mais adiante.

³⁸ O treinel é um professor de capoeira que está abaixo dos contramestres e mestres na hierarquia da capoeira.

[...] Numa roda de capoeira angola o principal instrumento é o berimbau que se delinea o jogo que acontecerá. Há três berimbaus: o berra-boi (alguns o chamam de gunga), que tem o som mais grave e é considerado o mestre da roda - geralmente quem o toca é o mestre ou alguém mais próximo do mestre, levando em consideração a hierarquia (com o sentido de mais experiência e sabedoria) na capoeira; o médio que tem o som médio e viola, com o som mais agudo. Cada berimbau tem seu toque específico a ser feito.

Dentre todos os instrumentos, o berimbau tornou-se o símbolo da capoeira. Provavelmente tal associação se fez em função de algumas de suas características, tanto físicas quanto sonoras, pois, comparado aos demais, destaca-se em número, em dimensões e em variações rítmicas as quais, por sua vez, definem o toque uma vez que os demais instrumentos basicamente mantêm os padrões rítmicos todo o tempo.

Sobre a origem histórica, de acordo com Mukuna (1979, p.135), o berimbau, assim como o caxixi tem suas origens na África bantu, porém, o autor detalha que,

É bastante difícil indicar a origem do berimbau entre os bantos, 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.

Gallo (2012, p.47 *apud* Mukuna,1979, p.138) detalha um pouco mais sobre os arcos africanos que deram origem ao berimbau, também menciona a diversidade de formas de se tocar estes instrumentos, além de nos trazer a curiosa informação de que o berimbau, como o conhecemos na capoeira, não seria africano, mas, de alguma forma, teria se inspirado neste. Segundo o autor:

[...] estes arcos africanos são encontrados em muitas variações regionais. Dependendo do tamanho, podem ser tocados com a extremidade apoiada ao chão, pode ser usada a 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 na área banta, onde a escravidão foi praticada.

Na citação de Rego (1968, p.71), a seguir, podemos constatar algumas curiosidades sobre o uso deste instrumento ao longo da história ao apresentar um relato sobre o mesmo feito pelo senhor de engenho e cronista luso-brasileiro Henry Koster, autor do famoso livro “*Travels in Brazil*”:

[...] Atualmente o principal instrumento musical da capoeira é o berimbau, o qual numa roda de jogo de capoeira, pode funcionar sozinho sem os demais instrumentos. O berimbau não existiu somente em função da capoeira, era usado pelos afro-brasileiros em suas festas e sobretudo no samba de roda, como até hoje se vê, se bem que muito raro. Tem-se notícia disso dada por Henry Koster, quando em viagem pelo

nordeste do Brasil, observou essas festas e fez uma síntese descritiva, incluindo alguns instrumentos musicais, dentro eles o berimbau, conforme se vê nessa passagem: —“Os negros livres também dançavam, mas se limitavam a pedir licença e sua festa decorria diante de uma das suas choupanas. As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola³⁹ sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e frequentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas”.

Na sequência da citação, é apresentada uma descrição, segundo Henry Coster dos instrumentos musicais utilizados em algumas festas, dentre eles, um instrumento cuja descrição nos parece ser o berimbau, porém, o relato não utiliza tal terminologia (1968, p.71):

[...] Os instrumentos musicais eram extremamente rudes. Um deles é uma espécie de tambor, formado de uma pele de carneiro, estendida sobre o tronco de árvore. O outro é um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de côco no meio, ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau. Quando dois dias santos se sucediam ininterruptamente, os escravos continuavam a algazarra até a madrugada.

Como já mencionado, o berimbau é classificado em três tipos: o gunga ou berra-boi que possui o som mais grave, o médio, de som médio, e o berimbau viola, que possui o som mais agudo. Na imagem a seguir, podemos ver com mais detalhes as dimensões variadas dos berimbaus. Pelo tamanho das circunferências nas cabaças, é possível ver a diferença de tamanhos:

Figura 10:Tipos de berimbau.



Fonte: Pinterest

³⁹ Como dito, viola é um dos tipos de berimbau, no caso o de som mais agudo.

Uma observação relevante a ser mencionada é que a variação dos sons dos berimbaus se dá através da diferença de tamanhos nas cabaças e vara. Por exemplo, o berimbau gunga, de som mais grave, possui uma cabaça e vara bem maiores em relação ao berimbau viola, de som agudo.

Um dos indicativos de que o berimbau “reina” na hierarquia da capoeira vem de uma de suas funções, a qual, em certa medida, dita a dinâmica das rodas de capoeira. Porém Reis (1997, p.201), ressalta que esse “domínio” do berimbau em relação aos outros instrumentos nem sempre aconteceu:

[...] Hoje em dia não se concebe a capoeira sem o berimbau, o que não parecia ocorrer no século passado quando, como pude observar nos documentos históricos que se referem à capoeira do Rio de Janeiro, capoeirava-se geralmente ao som dos atabaques.

Apresentada no capítulo 1, a imagem da pintura cuja tradução que a intitula é “Jogar capoeira ou dança da guerra” – Rugendas, 1835 (ver página 45), “corroborar” com a afirmação acima de que há indícios de que a capoeira era “jogada” ao som de atabaques, sem a presença do berimbau. De fato, não é difícil inferir que tais ocorrências eram factíveis, pois, nestes tempos, os negros viviam em condições precárias e, dificilmente, poderia se imaginar que tivessem disponíveis toda a instrumentação para se utilizarem todo o tempo. O mais provável é que se utilizassem do que tivessem à mão para realizar seus intentos, pois seus desejos, certamente, ficavam em outro plano de sua vida cotidiana.

Reis (1997, p.201) aborda um outro ponto interessante sobre o berimbau. A autora nos traz a informação de que o berimbau era utilizado em tempos remotos para chamar a atenção em atos de mendicância, evidenciando seu trânsito funcional além do universo da capoeira:

[...] O chamado *berimbau-de-barriga* (o berimbau que conhecemos hoje, cuja caixa de ressonância está na cabaça, atada a uma das extremidades do arco musical) aparece na iconografia dos cronistas que visitaram o Brasil no século XIX, em geral, associado ao comércio ambulante e à mendicância.

A respeito das dimensões e dos elementos que constituem o berimbau, uma das figuras mais importantes da capoeira Angola e já mencionado inúmeras vezes anteriormente, enriquece também esse tema. Mestre Pastinha (1964, p.29) detalha:

[...] 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.

É importante ressaltar que a madeira mencionada na citação do Mestre Pastinha é a biriba⁴⁰, de onde se origina o nome berimbau. Porém o comprimento da vara é variável e muda de acordo com o tipo de berimbau, como vimos na figura 9.

Figura 11: Biribas desbastadas e envernizadas para a confecção de berimbaus na FICA-BH



Fonte: Acervo do autor (2022)

Figura 12: Mestre Jurandir e alunos confeccionando berimbaus na sede da FICA-BH



Fonte: Acervo do autor (2022)

⁴⁰ Também conhecida como biriba-branca é uma árvore nativa do Brasil e encontrada tanto na Mata Atlântica quanto na Amazônia. Sua madeira é bastante utilizada para a fabricação do berimbau, principalmente por sua durabilidade e manejo.

Sobre a realização sonora do berimbau, sua forma de tocar e ainda sobre objetos físicos que auxiliam nesta realização, Mestre Pastinha (1964, p.29) detalha:

[...] 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.

É importante ressaltar, que a descrição do Mestre Pastinha diz respeito a costumes antigos. Por exemplo, o dobrão utilizado no lugar da antiga moeda de cobre, atualmente é feito de latão ou às vezes uma pedra. Ou seja, as mudanças ocorridas ao longo dos anos, geraram inevitavelmente, adaptações de acordo com as necessidades do novo tempo.

Outra informação interessante a respeito do berimbau é que o mesmo não executa alturas musicais tão regulares quanto outros instrumentos, porém, é possível se perceber alturas a tal ponto que nota-se um intervalo de 2ª maior presente no berimbau quando se utiliza a pedra para encurtar o arame onde se percute a vareta.

Devido a essa irregularidade das alturas musicais originadas no berimbau, não se é usual escrever suas realizações em uma pauta musical, por essa razão, acredito, existem notações adaptadas e que se enquadram em pautas alternativas que registram o caráter rítmico de seus toques.

A seguir, serão mostrados alguns fotogramas apresentando alguns recursos sonoros obtidos pelo berimbau. A fonte primária é o vídeo: *Berimbau e pandeiro 2 Toques – Angola*, da produtora “Só ritmo” (2016).

De acordo com Mestre Baiano Caxixi, o berimbau possui quatro sonoridades: 1) Som obtido com a corda solta; 2) Som obtido com a corda presa à pedra ou dobrão; 3) Som obtido com a corda “semipresa” utilizando a pedra ou dobrão na corda e encostando a cabaça na barriga e 4) a sonoridade chamada por ele de “raspagem” que é o ato de ficar acrescentando e retirando a pedra ou dobrão da corda do berimbau. (2011):

Figura 13:toque no berimbau com corda solta

A) Toque na parte de baixo da corda e utilizando a corda solta

[0:31]



Dobrão "antes" da corda

Fonte: Canal Só ritmo (2016)

Figura 14:toque no berimbau com corda presa.

B) Toque na parte de cima da corda e utilizando o dobrão na mesma.

[0:32]



Dobrão encostando na corda

Fonte: Canal Só ritmo (2016)

Figura 15:cabaça encostada na barriga do executante



Fonte: Canal Só ritmo (2016)

Figura 16:sonoridade conhecida como “raspagem”



Fonte: Canal Só ritmo (2016)

Uma vez que as performances inevitavelmente são acompanhadas por gestos (ver During (2001, p.3) e como vimos, segundo Mukuna, o berimbau como é encontrado no Brasil não seria africano, mas teria sido inspirado por instrumentos similares naquele continente, podemos inferir que as formas gestuais que acompanham as performances nas realizações sonoras desse instrumento tratam-se de gestos, sobre certa ótica, originários de nosso país. Ou seja, se há uma discussão da origem da capoeira, talvez possamos concluir de que a mesmo não se aplica ao gestual da performance dos berimbaus nessa manifestação, sendo esses, portanto, brasileiros.

3.3.2. *O caxixi*

Um outro instrumento de suma importância e bastante utilizado na “orquestra” da capoeira, é o caxixi. Alguns mestres de capoeira, como o Mestre Jurandir da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA-BH), por exemplo, acreditam que o caxixi é parte integrante do berimbau. Segundo ele, no conjunto de capoeira angola, ambos são indissociáveis. Ao nosso ver, enquanto objeto físico, tratam-se de dois instrumentos distintos, porém, em sua realização sonora, o caxixi quase sempre acompanha os movimentos da vareta, pois o “ataque”

que se faz ao arame com a baqueta, com a mão direita faz com que o caxixi realize suas sonoridades. Sobre esta ótica o mestre estaria correto, entretanto, há momentos em que o caxixi realiza sons através de movimentos da mão direita independentemente da batida da vareta no arame, o que nos leva a considerar que tratar-se de dois instrumentos distintos, novamente destacamos a importância, já citada por Cardoso (2016), de não se aceitar as falas êmicas como dogmas.

A respeito da história do caxixi, Mukuna (1979, p.161 *apud* Gallo 2012, p.47) detalha a hipótese de que esse instrumento possa ter vindo da região africana do Congo:

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

A seguir, Gallo (2012, p.36) apresenta um panorama resumido sobre esse instrumento, apontando sua inserção na cultura brasileira através dos africanos:

O caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual é parceiro do berimbau. Este chocalho de cesto é um dos instrumentos percussivos que saiu do berço africano, onde era utilizado em contextos cerimoniais e rituais, atravessou o oceano na memória dos escravos e se recriou no Brasil.

Ainda sobre este instrumento, Bartoloni (2006, p.40), relata:

É um chocalho feito de vime, em formato cônico. Possui contas dentro que ao ser chacoalhado produz seu som característico. Tradicionalmente acompanha o berimbau e, com o passar do tempo passou a ser utilizado em pares (um agudo e outro grave), possibilitando diversas combinações rítmicas, inclusive polirritmias. O caxixi utilizado desta forma é aplicado em diferentes ritmos brasileiros, principalmente os de origem africana.

Rego também (1968, p.87) descreve a constituição do instrumento e apresenta uma exclusividade deste instrumento ao meio da capoeira, na Bahia:

O caxixi é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenaria*, Linneu), cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha, para se apoiar os dedos durante o toque. No interior do caxixi há sementes secas, que ao se sacudir dá o som característico. Nada de concreto se sabe a respeito da origem do nome, nem do instrumento. Na Bahia esse instrumento só vi ser usado exclusivamente na capoeira, quanto à sua presença nos candomblés, como quer Cascudo, nunca vi e não tenho a menor notícia de tal fato, nem mesmo nos candomblés de caboclo.

Como mencionado anteriormente, um uso muito comum do caxixi, é a sua utilização juntamente com o berimbau. Mestre Pastinha (1964, p.29) ao falar sobre essa prática, detalha:

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 da mão como um pequenino chocalho. A caixa de ressonância, formada por uma cabaça, aumenta e diminui a intensidade do som afastando ou aplicando contra o abdômen a abertura da mesma.

Figura 17:caxixi e vareta sendo tocados concomitantemente.



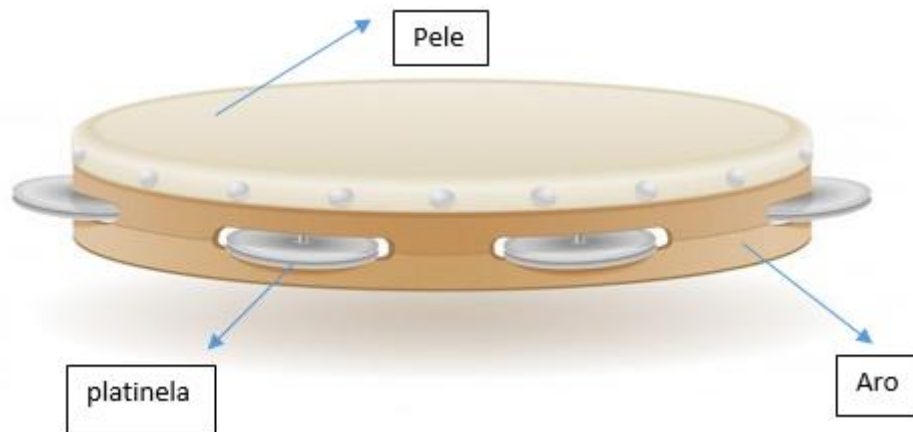
Fonte: Flickr in Educa Mais Brasil

3.3.3. O pandeiro

O pandeiro é um instrumento utilizado notoriamente em, relativamente, muitos gêneros musicais brasileiros tais como samba, pagode, chorinho, folia de reis, congado, emboladas, entre outros.

De acordo com Bartoloni (2006, p.41) trata-se de “um tamborete com pequenas platinelas ou soalhas encaixadas no fuste (aro estreito) como poderá ser visto na figura seguinte. O pandeiro utilizado nos ritmos brasileiros é chamado de pandeiro brasileiro. Seu tamanho em geral é de 10’ a 12’.”

Figura 18: partes do pandeiro. Fonte da imagem principal:



Fonte: Pinterest.

Sobre um pouco da história e funções desse instrumento, (1968, p.79) citando musicólogos que escreveram sobre ele, Rego detalha,

[...] *Subirá*, estudando a presença da música entre os povos hindus, inclui o pandeiro como um dos antiquíssimos instrumentos musicais da velha Índia. Os hebreus dele faziam bastante uso, sobretudo em cerimônias religiosas. Penetrou na Idade Média, impôs sua presença e na península ibérica se instalou em definitivo com a invasão árabe, sendo usado com frequência em bodas, casamentos e cerimônias religiosas.

O mesmo autor, prossegue nos trazendo mais informações gerais a respeito deste instrumento em séculos passados (1968, p.79):

[...] A exemplo dos povos hebreus, os ibéricos usaram o pandeiro em cerimônias religiosas, mui especialmente na Procissão de Corpus Crhisti em Portugal e no século XVI, na Espanha, em Toledo e Madrid. Paralelamente a esses acontecimentos, o pandeiro teve grande destaque entre os jograis, levando-o de côrte em côrte. Carolina Michaëlis chama atenção para sua presença, sobretudo na literatura medieval, dizendo que o pandeiro e o adufe, o qual vimos figurar na mão de moças, tanto em miniaturas do Cancioneiro da Ajuda como em poesias medievais, e no meio da rua em casamentos e procissões, serve ainda hoje em todas danças femininas do povo. Em outro lugar, examina as diversas vinhetas, onde aparece o pandeiro. Tudo isso sem falar que os reis católicos de Espanha, Isabel e Fernando de Aragão, que eram verdadeiros apaixonados da música, dispunham de músicos assalariados e na sua côrte o pandeiro foi algo familiar.

Sobre a entrada deste instrumento no Brasil, suas origens e sua disseminação, Rego (1968, p.81) relata,

No Brasil, o pandeiro entrou por via portuguesa e já na primeira procissão que se realizou no Brasil, que foi a de Corpus Crhisti, na Bahia, a 13 de junho de 1549, ele se fez presente, pois era hábito em Portugal e mais tarde no Brasil o uso desse instrumento ao lado de multíssimos outros. Daí para cá o pandeiro foi acultuado e aproveitado pelo negro em seus folguedos. Essa aculturação e o aproveitamento do

pandeiro se verificou também entre os negros da América Latina, mui especialmente o cubano, onde o pandeiro é um dos instrumentos da liturgia nagô de Cuba, havendo até pandeiros específicos para orixás, como é o caso de Exu.

Sobre as possibilidades sonoras no que diz respeito ao pandeiro e que esse instrumento apresenta na “orquestra” da capoeira angola, Larraín (2005, p.57-58) descreve,

[...] A variedade de sons que o pandeiro pode produzir é imensa, no entanto na capoeira esta se restringe normalmente a não mais do que quatro ou cinco sonoridades. A diversidade corresponde ao fato do pandeiro ser um instrumento da família dos idiofones, mas também ser um membrafone⁴¹. Além do som produzido pelas soalhas, podem-se produzir sons percutindo na membrana, presa ou livre e, através da fricção da membrana, na borda ou no centro, com os dedos, com a mão ou somente com a base da palma da mão.

O mesmo autor ainda detalha um pouco mais sobre a sonoridade desse instrumento. Larraín (2005, p.62) acrescenta,

O pandeiro utiliza basicamente três sons, dois que se projetam no âmbito de frequências mais baixas e um terceiro mais agudo produzido por um “tapa” no centro da pele. Os dois primeiros assemelham-se a sonoridade produzida pelo atabaque. As três sonoridades são sempre acompanhadas do som das soalhas produzindo, uma sonoridade metálica.

Repare que o autor não menciona notas definidas, mas, genericamente, menciona frequências baixas e agudas. Tal fato se dá por esse instrumento não apresentar alturas definidas.

A seguir serão demonstrados alguns fotogramas apresentando alguns recursos obtidos ao pandeiro. Os fotogramas foram extraídos do canal do Youtube: Só Ritmos (2016) onde são detalhados diversos recursos em diferentes momentos do vídeo. Abaixo, destacamos apenas aqueles que dizem respeito à sua realização em nosso objeto de pesquisa:

⁴¹ Idiofones são os instrumentos em que a vibração se dá pelo próprio corpo do instrumento. Já os membranofones são os instrumentos em que o som é produzido por meio da vibração de uma membrana esticada em algum suporte. Para mais detalhes, ver Ballesté 2012.

Figura 19:Tipos de toques ao pandeiro.



Fonte: Canal Só Ritmos (2016)

A seguir é possível conferir, a título de exemplo, legendas que auxiliam a melhor compreensão dos toques no instrumento, chamados “manulação”:

Figura 20:manulação ao pandeiro.



Fonte: Canal Só Ritmo (2017)

Novamente, não podemos deixar de mencionar algumas questões gestuais, exemplificando aqui o que já foi mencionado no capítulo 1. Como dissemos, as imagens acima foram retiradas de um canal onde se detalha recursos desse instrumento. Ao selecionarmos as imagens como principais utilizadas na capoeira, também, por extensão, podemos deduzir que os gestuais da realização de um instrumento, no caso o pandeiro, como concluiu Apollinaire Anakesa Kululuka (2001, p.4) podem estar restritos a um tempo/espaço, para nós, a capoeira angola (ver página 21).

3.3.4. O atabaque

O atabaque é um tambor trazido da África desde o período da escravidão no Brasil e bastante utilizado em manifestações culturais afro-brasileiras tais como em religiões de matriz

africana - candomblés, umbanda, tambor de mina, também em manifestações populares como sambas de roda e, é claro, o foco de nossa pesquisa. É importante destacar, porém, que há hipóteses do uso de tambores em praticamente todas as culturas no mundo.

Por isso, a importância de conhecermos melhor o “enquadramento” musical no que diz respeito ao atabaque dentro da “família” de instrumentos. Ao falar sobre a percussão, Bina (2006, p.36) detalha,

[...] Estes são divididos em dois grupos: de membrana ou membranofones e os autófonos. O primeiro grupo possui uma membrana ou pele para a percussão, como é o caso do atabaque. Já no segundo grupo, o próprio corpo sonoro (madeira, metal, ferro) é que vibra quando percutido;

Uma descrição a respeito das características físicas desse instrumento e um pouco sobre a sua execução é detalhado por Rocca (1986, p.18),

[...] é uma espécie de tambor afunilado. Tem o feitiço de uma estreita barrica ou o feitiço de um tambor comprido e cônico, pode ainda ter a forma cilíndrica. Leva uma pele esticada em uma das bocas (na mais larga dos afunilados) onde é tocado com as mãos. Em alguns toques a mão esquerda apenas funciona com respostas discretas, aos toques da mão direita, para preencher o sentido da pulsação rítmica. Em outros, toca com a mesma intensidade da mão direita, completando os toques principais.

Lody e Sá (1989, p.23 apud Cardoso 2006, p.53) também apresenta uma descrição física a respeito do instrumento e de sua construção:

[...] O atabaque é um tambor abaulado que faz parte dos instrumentos membranofônicos. Ele é, sendo mais específico, um instrumento unimembranofone, pois possui apenas um dos lados coberto de couro, onde é realizada a maior parte da percussão. Seu corpo, em madeira, é feito de “ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro; na verdade uma caixa de ressonância afunilada. Também se encontram atabaques com o corpo em peça única de madeira escavada em fogo.

Sobre as origens etimológicas da palavra atabaque, Rego (1968, p. 83-84) detalha:

[...] O vocábulo se espalhou na área românica, e além do português antigo atabal e tabal, deu no espanhol atabal, austariano tabal, santaderino tabal, catalão tabal, italiano atabalo, taballo, provençal tabalh e moderno francês attabal.

Já sobre a questão histórica do atabaque, Rego (1968, p.83-84) baseado em documentos históricos, nos informa como a presença deste instrumento se dava além do meio popular estando presente também nas côrtes portuguesa:

[...] Juntamente com o pandeiro e o adufe, o atabaque se acha presente na poética medieval, sobretudo por causa dos reis católicos de Espanha, Isabel e Fernando de Aragão, que o prestigiavam bastante, através dos jograis, bodas e festas outras e, além do mais, tendo entre o conjunto de músicos assalariados de sua côrte cinco a seis tocadores de atabaques. Está em documentos antigos da prosa portuguesa, como no fragmento do III livro de linhagens, anexos ao cancionero da Ajuda na *Crônica da Ordem dos Frades Menores, Crônica de Cinco Reis de Portugal e Crônica do Infante*

Santo D.Fernando.

Ainda a respeito das origens históricas deste instrumento, Rego (1968, p.84) acrescenta,

O atabaque é um instrumento oriental muito antigo entre os persas e os árabes, porém divulgado na África. Embora os africanos já conhecessem o atabaque e até tenham vindo da África algumas espécies, creio que ao chegarem ao Brasil já o encontrassem trazido por mãos portuguesas para ser usado em festas e procissões religiosas em circunstâncias idênticas ao pandeiro e o adufe.

Adentrando no universo da presente pesquisa, no que diz respeito ao timbre e sonoridades obtidas nesse instrumento e seu uso na roda de capoeira, Larraín (2005, p.62), diz:

As características timbrísticas do atabaque são similares as de qualquer membranofone. No caso da Capoeira Angola são “tirados” apenas dois sons do tambor: um aberto e outro obtido através da pressão da mão no centro da pele. O som aberto se destaca muito na bateria, por isto sempre se exige que seja tocado num volume baixo. O outro som é quase imperceptível e sempre coincide com o golpe de “tapa” do pandeiro que é muito mais forte.

Apesar dessa informação, mencionada na citação anterior, não é possível generalizá-la, uma vez que muitos executantes da música de capoeira imprimem muitas vezes características próprias no momento da prática musical no ritual, algo comum e já mencionado no primeiro capítulo quando mencionamos a associação da performance, gesto e indivíduo (ver Kululuka 2001, p.4, na página 21 da presente dissertação).

A seguir, serão mostrados alguns fotogramas tendo como fonte primária o vídeo: Atabaque -2. Toques-Capoeira, produzido pelo Canal do Youtube Só Ritmo (2017). Na legenda de suporte, são mostradas 3 possibilidades de toque na legenda a seguir: 1) Toque na diagonal direita do atabaque com a mão direita, 2) Toque no centro da parte direita do atabaque com a mesma mão, 3) Toque na diagonal esquerda do atabaque com a mão esquerda, 4) Toque no centro da parte esquerda com a mão esquerda⁴².

A seguir, ainda de acordo com Só Ritmo (2017) alguns registros em fotogramas da parte prática da execução de um toque de capoeira ao atabaque:

⁴² A depender do músico, essa manulação pode ser invertida.

Figura 21: toques ao atabaque.



Fonte: Canal Só Ritmo (2017)

3.3.4. O Agogô

O agogô é um instrumento bastante utilizado em músicas populares do Brasil e principalmente no nordeste brasileiro, onde é conhecido como *gonguê*, existindo, inclusive instrumentos desse tipo feitos de madeira, porém o mais comum é a fabricação do mesmo em metal. No candomblé esse instrumento é conhecido como *gã*, apesar de que alguns autores os tratam como instrumentos distintos por conta da quantidade de campânulas presentes em cada um. Cardoso (2006, p.52) esclarece essa questão:

[...] Alguns autores se referem ao *gã* e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o *gã* possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas ou, mais raramente, três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimos. Na prática musical da religião nagô a diferença entre o *gã* e o agogô praticamente não existe, já que, seja com uma ou duas campânulas, esse instrumento quase sempre é percutido apenas em uma das campânulas.

Na sequência da citação, Cardoso (2006, p.52-53) faz uma breve descrição do instrumento e aborda seu uso no candomblé onde é chamado de *gã*, e as particularidades que o cabem:

O agogô é um instrumento idiofone. Diferentemente de outros gêneros musicais populares brasileiros, tais como o da capoeira, do baião, do samba, nos quais o agogô é percutido por uma baqueta de madeira, o *gã*, no candomblé, é tocado com uma baqueta de metal. Essa diferença faz com que o som do instrumento soe mais metálico e “penetrante” do que quando utilizado a baqueta de madeira. Essa preferência pelo som resultante da baqueta de metal, que torna o instrumento ainda mais distinto dos atabaques, pode-se explicar pelo fato de que os iniciados vêm no padrão sonoro do *gã* um guia para a música.

Já a respeito de uma das hipóteses da entrada do agogô no Brasil e de sua utilização na capoeira, Rego (1968, p.88-89) descreve:

[...] O agogô é um instrumento musical de percussão de ferro, entrado no Brasil por via africana. O termo agogô pertence à língua nagô e o vocábulo quer dizer sino, entretanto, precisar qual dos povos africanos foi o responsável pela sua vinda para o Brasil é algo difícil. O uso do agogô na capoeira, só tenho lembrança de ter visto nas academias de capoeira de Canjiquinha (Washington Bruno da Silva) e de Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha).

A informação de Rego não encontra respaldo na atualidade, tendo em vista que atualmente e principalmente nos grupos observados por mim, o uso do agogô nas manifestações musicais da capoeira angola sempre se faz presente.

Na sequência o autor faz uma abordagem sobre a utilização desse instrumento em cerimônias religiosas brasileiras, Rego (1968, p.88-89) acrescenta: “Mas a sua maior atuação é nas cerimônias religiosas afro-brasileiras, sobretudo para se saudar os orixás”. A respeito da sonoridade do agogô, Larraín (2005, p.61-62) comenta:

O agogô se caracteriza por uma sonoridade brilhante, de acordo com a quantidade de harmônicos que caracterizam os sinos. O fato de ser percutido com uma vareta de madeira produz, como resultado, um som mais opaco que o som do mesmo instrumento utilizado nos afoxés, onde o sino duplo é percutido com uma vareta de metal.

A seguir serão apresentados alguns fotogramas que contribuem para um melhor entendimento da sonoridade prática do agogô que em suma tem seus sons obtidos através do toque da baqueta em alternância de suas duas campânulas, uma maior e outra menor. A fonte primária utilizada como base é o vídeo: *Agogô = ritmos: Capoeira, Maculelê, Afoxé/Ijexá*. De acordo com Dudu Capoeira (2020):

Figura 22:alternância de toques nas campânulas do agogô.



Fonte: Canal Dudu Capoeira (2020)

3.3.5. O reco-reco

O reco-reco é um instrumento relativamente comum entre os instrumentos de percussão, principalmente em gêneros musicais de cunho “popular” no Brasil, apesar de ser também utilizado em sets de percussão em algumas orquestras. Esse instrumento é bastante associado aos sambas⁴³, principalmente escolas de samba por todo o país. Em tempos passados, era fabricado de ossos de animais e chifres. Atualmente pode ser encontrado fabricado de bambu, madeira, plástico e também em metal.

Já sobre a construção do instrumento em questão, Sá (2013, p.1) acrescenta:

O reco-reco pode ser feito de um ou mais gomos de bambu (taboca ou taquara), madeira, metal ou chifre bovino. No Brasil, o reco-reco mais comum é o de bambu e atualmente, também o de metal. O museu Delgado de Carvalho possui dois exemplares em seu acervo: um de bambu e dois de madeira.

Stasi (2011, p.19) apresenta uma descrição que nos traz mais informações para complementar a citação anterior,

Reco-reco é o nome genérico que, no Brasil, é dado aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é possuir uma superfície com altos e baixos relevos (normalmente uma sequência de dentes). Esta superfície é raspada com diferentes objetos. Em várias localidades ele tem nomes específicos, não reconhecidos nacionalmente: ganzá⁴⁴, ganzal, quequexé, cracaxá, reque, baje, casaco, casaca, etc.

Sobre a origem histórica do réco-réco, Sá (2013, p.1 apud Blades,1992, p.40-41) descreve,

Historicamente, a existência desse tipo de instrumento na Europa Central data da idade da Pedra, quando foi encontrado um raspador paleolítico de osso (palaolithic boné scraper) na caverna da Pekarna, na Morávia, cujo exemplar se encontra no Museu Morávia em Brno, na República Tcheca, sem dúvida um dos exemplares mais antigos do mundo.

Stasi (2011, p.19) corrobora com a informação da citação anterior,

Os reco-recos estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pelo homem (Idade da Pedra/Paleolítico: cerca de 15 mil anos atrás), tendo sido usados em todos os

⁴³ Sobre certa ótica, samba pode ser entendido como um nome genérico onde se encontra algumas subdivisões, tais como samba partido-alto, samba canção, samba de roda, entre outros.

⁴⁴ Na cultura popular, muitas vezes, o mesmo nome designa objetos distintos, o que parece ser o caso aqui, pois “ganzá”, correntemente, refere-se a outro instrumento.

continentes em diferentes épocas e culturas.

Sá (2013, p.1) traz uma apresentação descritiva que reforça o que foi dito anteriormente e, acrescenta a classificação deste instrumento:

O reco-reco é um instrumento musical classificado como um idiofone com som de altura indeterminada. Esse é o nome genérico que, no Brasil, dá-se aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é serem constituídos de um material que tem em sua superfície – ou em parte dela – uma série de sulcos transversais e paralelos bastante próximos, ao longo do comprimento da peça, para serem atritados ou friccionados com um tipo de baqueta.

A respeito da sonoridade do instrumento Larraín (2005, p.61) detalha,

O som do reco-reco se assemelha ao som produzido por uma serra, com uma intensidade menor, já que a raspagem acontece entre dois pedaços de madeira. Para imaginar a sua sonoridade foneticamente podemos utilizar as letras “cr” estendendo a sonoridade do “r” de acordo com o tempo que demore a raspagem.

A seguir serão mostrados alguns fotogramas com o objetivo de elucidar melhor a execução prática desse instrumento em questão. A fonte primária utilizada é vídeo *Reco-reco for Capoeira*, publicado pelo canal Capoeira Angola Canberra (2020):

Figura 23: toques da vareta ao reco-reco.



Fonte: Canal Capoeira Angola Canberra (2020)

Na “orquestra musical” da roda de capoeira angola, o reco-reco enriquece a parte rítmica mantendo uma base sonora dando suporte os toques do berimbau e os cantos. Essas informações serão melhor aprofundadas no capítulo 4.

3.5. Os Toques

Uma das características mais marcantes da música da Capoeira Angola são os toques do Berimbau. Sobre esse tema tão importante para a roda de capoeira angola, PASTINHA, (1964, pag.32) detalha abordando também sobre características do ritmo e andamento:

Os ritmos para o “jogo da Capoeira” são em compasso binário. Seus andamentos - lento, moderado e rápido - são indicados pelos “toques do berimbau”. Entre os mais

conhecidos, o toque de São Bento, muito usado para o 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, também 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 severa repressão.

Repare como, ao descrever o toque, Pastinha já nos apresenta a relação música/contexto, nos indicando que, a depender do toque, os movimentos tornam-se rápidos ou lentos, demonstrando uma relação gestual corporal do participante com a música. Também, outro exemplo da relação contextual, porém em tempos passados era o uso dos sons do berimbau como forma de comunicação, visto que o toque mencionado acima era utilizado para avisar aos integrantes o que estava por vir, segundo o mestre.

Sobre o toque de Santa Maria, REIS (1997, p.235) complementa

[...] Há também o toque de Santa Maria de Angola (cujo “apelido” é Panha laranja no chão tico-tico): o jogo correspondente a esse toque desenvolve-se, em geral, em apresentações realizadas na rua ou nas academias em ocasiões festivas, pois exige a participação do público.

Novamente, na citação de Reis, vemos o uso da música do berimbau conectando-se ao seu entorno, agora, em forma de convite à participação da plateia e, mais uma vez recorrendo a concepção de gesto apresentada no primeiro capítulo (ver página 20) onde Sad (2011, p.5) apresenta a concepção do gesto como consequência do evento sonoro.

A respeito do acompanhamento musical, e ao abordar sobre os “toques”, Rego (1968, p.59) ressalta:

Há no acompanhamento musical toques que se poderia chamar de gerais, porque são comuns a todos os capoeiras, os quais são executados ao lado de outros que são particulares da determinada academia ou mestre de capoeira. Também acontece, e não raro, um mesmo toque, apenas com denominação diferente entre os capoeiras.

Na citação de Rego constatamos algo bem comum no meio popular, as idiosincrasias de cada grupo, independentemente do tipo de manifestação, e a circulação de terminologias onde, diferentes, podem referir-se ao mesmo objeto ou, ao contrário, sobre o mesmo vocábulo podem remeter-se a objetos distintos.

Capítulo 4 – Os gestos na Capoeira Angola e no grupo FICA-BH

Como apresentado no capítulo 1, que trata do gesto de uma forma geral, gesto enquanto conceito é polissêmico, portanto, é interessante que, para que consigamos uma melhor compreensão desse, o delimitemos em nosso campo de estudo - a Capoeira Angola, mais especificamente no grupo FICA. Também sobre o mesmo propósito, necessário se faz que elaboremos uma divisão do mesmo em categorias.

Mesmo após tal demarcação e cisões, a tarefa, ainda assim, mostrar-se-á ingrata e incompleta devido à riqueza de detalhes que podemos observar na manifestação em questão. Destarte, dentro das categorias que levantaremos não pretendemos esgotar o assunto, mas apresentarmos exemplos que, esperamos, possam servir de amostragem para um entendimento mais holístico do fenômeno.

Antes, porém, de adentrarmos no cerne da dissertação, uma breve apresentação da fundação em questão se faz necessária para que possamos tomar um pouco de conhecimento sobre o local de onde retiramos a maioria de nossas informações da pesquisa de campo.

A Fundação Internacional de Capoeira Angola: informações sucintas

A Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) foi fundada em 1995 pelos mestres Jurandir⁴⁵, Cobra Mansa e Valmir. Tem como filosofia, segundo seus fundadores, “preservar, valorizar e difundir a capoeira angola pelo mundo, unindo ações sociais e culturais para promover a cidadania e desenvolvimento humano” (Blog da FICA-BH, 2017). Com o passar do tempo a Fundação foi se expandindo e, atualmente, conta com sedes tanto no Brasil quanto no exterior. Em nosso país as suas sedes concentram-se nas cidades de Belo Horizonte, Salvador e Rio de Janeiro. No exterior, encontram-se sedes em dez cidades dos Estados Unidos da América, além de estar presente também no México, Costa Rica, Suécia, Alemanha, Dinamarca, Japão, Rússia e Moçambique (ver figuras a seguir). (Blog da FICA-BH, 2017)

⁴⁵ Jurandir Francisco do Nascimento. Nascimento: 28/12/1960. Natural do Rio de Janeiro. Pratica capoeira desde os 9 anos de idade e teve a graduação de mestre de capoeira em Duque de Caxias. (Ver IPHAN)

Figura 24: FICA em Salvador- BA



Fonte: Facebook FICA Salvador- BA

Figura 25: FICA em Salvador –BA



Fonte: Facebook FICA Salvador- BA

Figura 26: FICA nos Estados Unidos da América (W.D.C)



Fonte: Facebook FICA DC- EUA

Figura 27: FICA nos Estados Unidos da América (W.D.C)



Fonte: Facebook FICA DC- EUA

Em função de sua difusão, é inegável a representatividade dessa fundação no que diz respeito à capoeira angola. Desta forma, podemos, até certo ponto, generalizar nossas observações no que diz respeito ao gesto, visto que as informações inferidas a partir desse grupo, em certa medida, podem ser atribuídas também à prática em outras sedes.

Na cidade de Belo Horizonte, a FICA-BH funciona sob a coordenação do Mestre Jurandir e conta também com os contramestres Gabriel e Thiago. A fundação realiza trabalhos com públicos de diversas idades. (FICA-BH, 2017)

Na disciplina de saberes tradicionais: *Artes e poéticas ancestrais - Memória e Capoeiragem nas Gerais* em que o Mestre Jurandir lecionou quatro aulas e eu pude participar, o mesmo contou algumas curiosidades sobre sua trajetória junto à capoeira. O mestre disse que pratica a capoeira desde os dez anos de idade, e que, no início, antes de se dedicar exclusivamente à capoeira Angola, praticou uma modalidade de capoeira que ele chamou de “x-tudo”⁴⁶. Contou também que a sua mãe, costureira, prestava serviço para algumas escolas de samba e blocos de carnaval no Rio de Janeiro; que ele chegou a frequentar as famosas rodas de capoeira de Duque de Caxias e frequentou também rodas de samba no Cacique de Ramos.

Em minhas visitas ao local pude constatar que a fundação mantém vivas as tradições já conhecidas no universo da capoeira angola, como a organização e o respeito à hierarquia, características estas que estão impregnadas de gestos, como veremos. No ambiente há um grande senso de comunidade no qual os integrantes se ajudam e contribuem para uma organização coletiva do espaço, se revezando em tarefas relacionadas à limpeza do ambiente, confecção de instrumentos, recepção dos visitantes, manutenção da casa, entre outras atividades⁴⁷.

⁴⁶ Acreditamos que tal atribuição seja a um estilo de capoeira que tem surgido nas últimas décadas e não prioriza a angola ou a regional em sua prática, mesclando movimentos de ambas.

⁴⁷ Para mais informações sobre o grupo FICA, ver Blog da FICA-BH.

Figura 28: Varanda da FICA-BH



Fonte: Acervo do autor (2023)

Figura 29: Entrada e salão da FICA-BH



Fonte: Acervo do autor (2023)

4.1 Os gestos

Categorizar algo significa olhar o objeto sob uma certa ótica trazendo à tona determinadas características comuns e/ou diferenciais. Nessa perspectiva, o mesmo objeto pode ser categorizado de formas distintas na medida em que se elenque determinadas características em detrimento de outras. Sendo assim, nossa classificação tem como base a escolha de certas

peculiaridades e não se espera que seja a última nem a mais completa, ao contrário, outros olhares certamente trarão contribuições completando ou tomando caminhos distintos daqueles apresentados no presente capítulo.

Dentre os tipos de gestos catalogados nesta presente pesquisa, constam: gestos simbólicos, corporais, linguísticos e gestos musicais. No entanto, devido ao caráter da manifestação em questão a qual, devido a ser uma manifestação popular que tem a tendência a ser dinâmica, e ao tipo de pesquisa que se enquadra o presente trabalho, a qual tem um tempo limite para se finalizar, não temos a pretensão de esgotar o assunto, mas levantar uma certa amostragem para colaborar com pesquisas futuras.

Também vale ressaltar que a inclusão de um gesto em uma categoria não a retira necessariamente de outra, muitas vezes estando essa, sobre certa ótica, em ambas, portanto, gerando elementos que se encontram em posições híbridas. No entanto, para facilitar sua abordagem e seu entendimento acabamos por optar em situá-la naquela categoria na qual a característica em questão fica mais evidenciada.

4.2 Gestos simbólicos

Os gestos simbólicos são muito frequentes em manifestações culturais de origem africana, ou afro-brasileira, como é o caso da capoeira Angola. Portanto, antes de adentrarmos na categorização de gestos simbólicos, será preciso contextualizar melhor a questão, mesmo que brevemente, que circundam o tema: ritual e simbolismo.

Assuntos como ritual e simbolismo são abordados por vários autores e áreas⁴⁸. No entanto, uma abordagem aprofundada escapa do escopo principal do presente trabalho. Ainda assim, para situar-nos, faz-se necessário uma sucinta abordagem sobre tais temáticas para que possamos deixar claro sobre qual ótica iremos nos direcionar aqui.

Rituais estão impregnados de símbolos e simbolismos, em uma relação de “simbiose”. De acordo com Victor Turner⁴⁹ (1973, p.1100) “o símbolo ritual é a menor unidade de ritual que ainda retém as propriedades específicas do comportamento ritual... a última unidade de

⁴⁸ Ver: Mello, 2005; Ulfe, 2004; Domínguez Acosta, 2021; Carvalho, 1990; Marques, 2009; Turner, 1973.

⁴⁹ The ritual symbol is "the smallest unit of ritual which still retains the specific properties of ritual behavior...the ultimate unit of specific structure in a ritual context"(Turner, 1973, p.1100).

estrutura específica em um contexto ritual”. Ou seja, no símbolo está impregnado de forma concentrada, por assim dizer, as propriedades de um sistema muito mais amplo.

Os rituais estiveram (e ainda permanecem) presentes nos mais diversos tipos de sociedade e entre os quatro cantos do planeta terra desde os primórdios da construção da vida em sociedade, pelo que apontam diversos registros históricos e arqueológicos. O antropólogo britânico Victor Turner, reconhecido por seus trabalhos com símbolos, rituais e ritos de passagem, traz uma definição abrangente sobre ritual, que, apesar de não contemplar todas as formas do mesmo, ajuda a contextualizá-lo no presente trabalho. De acordo com Turner⁵⁰(1973, p.1100):

Um ritual é uma sequência estereotipada de atividades envolvendo gestos, palavras e objetos, executadas em um local isolado e destinadas a influenciar entidades ou forças naturais preteridas em relação aos objetivos e interesses dos atores. Os rituais podem ser sazonais, consagrando um momento de mudança culturalmente definido no ciclo climático ou a inauguração de uma atividade como plantio, colheita ou passagem de pastagens de inverno para pastagens de verão; ou podem ser contingentes, realizadas em resposta a uma crise individual ou coletiva. Os rituais contingentes podem ser divididos em cerimônias de crise de vida, que são realizadas no nascimento, puberdade, casamento, morte, etc., para demarcar a passagem de uma fase para outra no ciclo de vida do indivíduo, e rituais de aflição, que são realizados para aplacar ou exorcizar seres sobrenaturais ou forças que se acredita terem afligido os aldeões com doenças, má sorte, problemas ginecológicos, ferimentos físicos graves e coisas do gênero. Outras classes de rituais incluem rituais divinatórios; cerimônias realizadas por autoridades políticas para garantir a saúde e a fertilidade de seres humanos, animais e colheitas de seus territórios; iniciação em sacerdócios voltados a certas divindades, em associações religiosas ou em sociedades secretas; e aqueles que acompanham a oferta diária de comida e libações para divindades, espíritos celestiais ou ambos.

⁵⁰ A ritual is a stereotyped sequence of activities involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place, and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests. Rituais may be seasonal, hallowing a culturally defined moment of change in the climatic cycle or the inauguration of an activity such as planting, harvesting, or moving from winter to summer pasture; or they may be contingent, held in response to an individual or collective crisis. Contingent rituals may be further subdivided into life-crisis ceremonies, which are performed at birth, puberty, marriage, death, and so on to demarcate the passage from one phase to another in the individual's life-cycle, and rituals of affliction, which are performed to placate or exorcise preternatural beings or forces believed to have afflicted villagers with illness, bad luck, gynecological troubles, severe physical injuries, and the like. Other classes of rituals include divinatory rituals; ceremonies performed by political authorities to ensure the health and fertility of human beings, animals, and crops in their territories; initiation into priesthoods devoted to certain deities, into religious associations, or into secret societies; and those accompanying the daily offering of food and libations to deities or ancestral spirits or both.

Sobre o “simbólico”, Luc Charles Dominique⁵¹ (2001, p.4) traz para a discussão questões histórico/religiosas onde podemos observar a questão hierárquica, algo que, como dissemos, está presente na prática da capoeira. Segundo o autor:

[...] Dentre as oposições simbólicas medievais, aquela cuja semântica é mais carregada de simbolismo é a relação cima x baixo. Ela tem duas conotações cosmogônicas, sociais e morais. Mas, enquanto nesses vários campos, é o de cima que predomina em detrimento do de baixo, o discurso cristão dos Padres da Igreja, retransmitida pela época medieval e, posteriormente, na época barroca, introduzirá outra conotação, primordial, que é a da moral religiosa, com a polaridade oposta. De um do lado do excesso, o orgulho (o primeiro dos sete pecados capitais) está associado ao “alto” corpórea, mas também sonora; por outro lado, a humildade do cristão diante de seu Criador reflete comportamento idealmente “baixo”. Este tema já estará expresso em Santo Agostinho, encontrar-se mais tarde, por exemplo, com Raoul Ardent (final do século XII), ou com São Bernard e Hugues de Saint-Victor. Este último, no *De Institutione novitiorum*, aborda aos noviços para mostrar-lhes as etapas que marcam o seu caminho de aspirantes à condição de “belos”, condição que lhes concederá a bem-aventurança em Deus: devem, entre outros, "usar gestos modestos, medidos e humildes para ser agradável e usar sons baixos e doces para não assustar, significados verdadeiros mas suavizados para que a verdade não seja muito amarga.

As ações simbólicas carregam consigo um ou mais significados e, muitas vezes, esses encontram-se latentes ao objeto que o representa onde o significado é reconhecido culturalmente. Dando força a tal simbolismo nos deparamos com a repetição que vem, em certa medida, consolidar tais significados que ganham força com a recorrência, uma das características gerais dos rituais.

Como é possível constatar nas citações anteriores, muitos dos símbolos presentes em rituais são manifestados em prol de alguma religião. A capoeira angola não pode ser literalmente enquadrada como religião, no entanto, sobre certa ótica, a crença no intangível através do simbolismo se encontra tanto em suas práticas que permitimo-nos atribuir uma certa religiosidade a essa manifestação.

⁵¹ Parmi toutes ces oppositions symboliques médiévales, celle dont la sémantique symbolique est la plus « chargée » est celle du haut et du bas. Elle possède à la fois des connotations cosmogoniques, sociales et morales. Mais, alors que dans ces divers champs, c'est le haut qui prédomine au détriment du bas, le discours chrétien des Pères de l'Eglise, relayé par celui de l'ère médiévale et, plus tard, de l'âge baroque, va introduire une autre connotation, primordiale, qui est celle de la morale religieuse, à la polarité opposée. D'uncôté l'excès, l'orgueil (le premier des sept péchés capitaux) est associé au « haut » corporel mais aussi sonore; de l'autre, l'humilité du chrétien devant son Créateur reflète un comportement idéalement « bas ». Ce thème va s'exprimer déjà chez saint Augustin, pour se retrouver plus tard par exemple chez Raoul Ardent (fin XII^e siècle), ou chez saint Bernard et Hugues de Saint-Victor. Ce dernier, dans le *De institutione novitiorum*, s'adresse aux novices pour leur indiquer les étapes qui jalonnent leur route d'aspirants à la condition de *bonitas*, condition qui leur accordera la béatitude en Dieu : ils devront, entre autres, « user de gestes modestes, mesurés et humbles pour être agréables, se servir de sons bas et suaves pour ne pas effrayer, de significations vraies mais adoucies pour que la vérité ne soit pas trop amère. »

Sendo assim, no ritual de capoeira angola, independentemente da religião do participante pode-se dizer que a religiosidade se faz presente sobre vários aspectos expressando-se, por exemplo na forma de gestos, como o pedido de bênção ao berimbau, na configuração do ritual em forma de roda, na devoção ao mestre, na hierarquia entre os participantes.

No ritual presente na roda de capoeira angola, por exemplo, existem “regras” a serem seguidas e respeitadas onde se pode observar o simbólico. Sobre o simbolismo neste local, Simões (2008, pag.63) acrescenta:

A performance ritual da roda de capoeira angola consiste na roda, que representa por sua vez ‘‘o mundo velho de Deus (o universo). Para descrevê-la é necessário que seja feita uma abordagem que contemple desde a questão da musicalidade, passando pela questão da corporeidade, hierarquia, valores morais, entre outras. Considerando sempre os inúmeros pares de oposição expressos, tais como, movimentos de resistência *versus* movimento de submissão, jogo de cima e jogo embaixo, jogo de dentro e jogo de fora, alegria e dor (tristeza), luta e diversão, luta e opressão, lealdade e falsidade, mão *versus* pé, etc. A roda apresenta um panorama do universo simbólico da capoeira.

Percebe-se na fala do autor todo esse universo de significados subjacentes aos atos físicos os quais, por sua vez, muitas vezes, passam despercebidos aos olhos de um leigo. No artigo “*Narrativas do corpo e gestualidade na capoeira Angola*” (Souza & Dias 2010) vê-se mais uma citação sobre o tema:

Nessa relação de existência, que é corporal, o gesto é signo, significante, significado e comunicação, expressão do pensamento simbólico. Considerar o gesto como “objeto” de reflexão nos leva a pensar sobre as relações humanas encarnadas no mundo. Dentre os elementos que se articulam a partir da construção da roda, estão os instrumentos musicais, músicas, ginga, ritos e movimentos corporais de ataque e defesa.

Dentre os gestos simbólicos sempre mencionados no universo da capoeira angola, podemos destacar a ginga, a qual situamos em um posicionamento híbrido pois, apesar de ser enquadrada obviamente na categoria de gestos corporais, está impregnada de simbolismos. A ginga pressupõe uma certa malemolência e destreza na execução dos movimentos corporais como também representa significados maiores. Mestre Pastinha em seu livro *Mestre Pastinha – Capoeira Angola* (1988, p.27) ao comentar sobre a ginga e a malícia na capoeira angola, esclarece:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante.

Podemos constatar, portanto, que a ginga é uma compilação de gestos simbólicos presentes na roda. São movimentos corporais influenciados pelos toques musicais do berimbau

e outros instrumentos de percussão que propiciam toda a malemolência da ação. Envolve também olhares, que servem de intensa comunicação entre os participantes. São as chamadas artimanhas, que são estratégias, artifícios que se usa em alguns casos para induzir o adversário a erro.

Essencialmente, para a compreensão dos significados subjacentes a um gesto é relevante o conhecimento do contexto onde este se encontra. Além dos gestos corporais realizados individualmente (que serão abordados um pouco mais em um tópico à parte), há aqueles cuja efetividade requer o entendimento de mais de um dos participantes, por exemplo, a “compra” de um jogo. Na dinâmica do jogo da capoeira, quando dois participantes estão no centro da roda jogando e um terceiro quer entrar, tal ocorrido se dá através do que se chama “compra”. É necessário que esse terceiro se valha de determinados gestos carregados de simbolismos para poder entrar na roda e, conseqüentemente, retirar um dos participantes que ali se encontram. A necessidade do conhecimento de tais significados se dá, entre outras coisas porque, por exemplo, para se “comprar” o jogo de um mestre retirando-o se é desejado que apenas outro mestre o faça. Caso isso ocorra feito por outro que não tenha a mesma qualificação, reprimendas podem ocorrer, inclusive com certa violência. Ou seja, tal ato está implícito a relevância que se dá às hierárquicas dentro dessa manifestação, como já mencionamos.

A “compra do jogo” no ritual de capoeira angola enquadrados, portanto, na categoria dos gestos rituais/simbólicos. Ainda sobre esse, de acordo com o site Capoeira Alto Astral “a compra se dá quando um terceiro jogador deseja entrar num jogo realizado por outros dois capoeiristas. Este terceiro capoeira escolhe com qual dos dois jogadores deseja jogar, e procede a entrada na roda”. Entretanto, como manifestação cultural, nem toda prática pode ser generalizada em sua totalidade, pois muitos dos mestres não permitem a compra, tendo portanto cada dupla iniciar e terminar o mesmo jogo.

Dentre os vários exemplos do “simbólico” na roda de capoeira angola, foi analisado através de uma EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) um trecho de um canto bem conhecido nas rodas de capoeira angola e que proporciona um dos momentos mais divertidos da referida manifestação cultural, a execução da cantiga *Apanha laranja no chão tico-tico*. O canto gera um desafio que induz um dos participantes da roda a pegar o dinheiro que se encontra no chão utilizando a boca, o que exige muita destreza do capoeirista. No caso do exemplo em questão, utilizando como referência, o dinheiro é representado por uma bolinha feita com sacolas. A letra da cantiga dialoga com os movimentos utilizados na tentativa de se alcançar o objetivo: “Apanha laranja no pé tico-tico, não é com a mão, nem com o pé é com o bico” e há um diálogo entre o côro e o solista.

Figura 30: Transcrição do refrão da cantiga: “Apanha laranja no chão tico-tico”.

Apanha laranja no chão tico-tico Domínio público

♩ = 72

Solista 

Não é com a mão nem com o pé é com o bi co

Côro 

A pa nha la ran ja no pé ti co ti co

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Figura 31: Fonogramas retirados do vídeo mencionado e que mostra o passo a passo até o apanhar do dinheiro, representado pelo saco plástico, utilizando a boca.



Fonte: Canal do Youtube Capoeira Viva Net (2019)

Repare que o gesto dos “capoeiras” são impulsionados pelo gesto linguístico, o qual falaremos um pouco mais nas páginas seguintes.

As informações levantadas até o momento no que diz respeito às relações entre símbolo e ritual se aplicam ao jogo de capoeira tanto de maneira geral quanto na FICA, o que era de se esperar pois, como dito, a fundação tem muita representatividade no âmbito dessa manifestação. Mas as questões simbólicas nessa fundação vão além da roda de capoeira, propriamente dita. O espaço conta inclusive com diversos ícones, símbolos ou signos que representam a ancestralidade africana, a religiosidade e outros elementos associativos.

No espaço, como poderemos ver a seguir nas figuras 52, 53 e 54, constam muitos quadros com referências a divindades do candomblé, bandeiras de países africanos, animais simbólicos, plantas, referências à cultura afro-brasileira em geral, entre outros.

Figura 32: Machados de Xangô⁵²



Fonte: Acervo do autor (2023)

Figura 33: Espadas de Iansã⁵³



Fonte: Acervo do autor (2023)

Figura 34: Peixes representando Iemanjá⁵⁴



Fonte: Acervo do autor (2023)

⁵² De acordo com a mitologia Xangô é um poderoso orixá guerreiro que domina os raios e os trovões. (Ver Brasil Escola-UOL)

⁵³ De acordo com a mitologia, Iansã é tão poderosa quanto o seu marido Xangô e é uma deusa que percorreu vários reinos em busca da sabedoria de outros orixás. Ainda de acordo com a mitologia,

Iansã está ligada ao mundo dos mortos. (Ver Brasil Escola-UOL)

⁵⁴ Segundo a mitologia, Iemanjá nasceu do casamento do céu (Obatalá) e da terra (Odudua). Passou a representar as águas. (Ver Brasil Escola-UOL)

Figura 35: Zebra. Animal símbolo da capoeira angola.



Fonte: Acervo do autor (2023)

Figura 36: Bandeiras de países africanos



Fonte: Acervo do autor (2023)

4.3 Gestos linguísticos na capoeira angola e na FICA-BH

Como dito no primeiro capítulo, tomamos como premissa que o gesto na capoeira angola são expressões que resultam como causa ou efeito do sonoro presente nessa manifestação. Sendo assim os gestos linguísticos também são muito comuns no universo da capoeira angola. A falta de entendimento da linguagem específica do meio, inclusive, pode ocasionar mal entendidos e constrangimentos desnecessários. Assim como outros casos já mostrados em outras categorias de gesto, os gestos linguísticos, por vezes também podem ser enquadrados como simbólicos, por exemplo.

Em seu artigo *Capoeira angola, música e acontecimento*, Marco Antônio Saretta Pogliá (2018, p.3) apresenta um diálogo do mestre Cobra Mansa que trata da importância de se preservar o sentido correto dos termos no universo da capoeira angola:

Um dia eu tava na roda, aí uma menina começou a cantar (...). Eu joguei um jogo, aí chamei uma outra pessoa pra jogar, aí ela começou a cantar *Ai, ai, aidê/joga bonito que eu quero ver* [cantando]. Eu falei:

-“pô, eu tô jogando feio, é?”.

-Não, mestre! Eu não queria falar isso...

-Mas você falou! (risos). Você mandou eu jogar bonito que você quer ver...

Aí, coitada, ela ficou toda embananada. Aí eu falei: “eu tô brincando. Mas daí você toma cuidado, porque se o mestre tá na roda e você chega pra ele e manda ele jogar bonito, é porque ele tá jogando feio”. Mas a pessoa não tinha ideia do efeito que ia ser.

No mesmo artigo, Pogliá (2018, p.4) traz um novo relato em que aborda as questões simbólicas ou até mesmo místicas presentes na filosofia de muitos mestres da capoeira, no caso, o mestre Renê:

[...] Mestre Renê traz muito presente nas suas aulas e oficinas de capoeira a ideia de que o capoeirista precisa “ver o invisível”, ou como ouvi de seu mestre, Paulo dos Anjos, “ter o terceiro olho, enxergar com o olho do capoeirista”. O desenvolvimento dessa sensibilidade, que expressa também a malícia da capoeira, vem com o tempo, através da vivência nesta arte e que pode ser fundamental para se compreender a intencionalidade de alguns cantos.

Podemos dizer que o exemplo mostrado no diálogo acima se enquadra como um gesto linguístico/simbólico, o qual, como mencionamos carrega um significado latente.

É o caso do que denominamos gestos linguísticos encontrados em sua imensa maioria nos cantos da capoeira. O repertório da música de capoeira é muito vasto e neste se encontram uma série de gestos que podem, muitas vezes serem considerados tanto linguísticos quanto simbólicos. Nessa tradição encontramos canções transmitidas através de mais de um século via tradição oral e também, em tempos mais recentes, através de gravações. Muitas das cantigas são de domínio público e não se conhece a autoria enquanto outras a composição é assinalada. Entre os gêneros, constam ladainhas, corridos, louvações, entre outros⁵⁵.

As letras em geral abordam temas caros ao universo da capoeira Angola, como a ancestralidade africana, a hierarquia e exaltação ao mestre, a religiosidade, histórias específicas

⁵⁵ Uma vez que extrapola os objetivos deste trabalho, não abordaremos os tipos de gêneros poéticos/musicais pertencentes ao universo cantado da capoeira.

de uma determinada região, temas relacionados à natureza e também letras denunciativas de alguma questão social.

Poglia (2018, p.2) a respeito desse tema detalha sobre o repertório musical da capoeira angola, abordando um pouco de suas origens e características, acrescenta:

[...] O repertório musical da capoeira angola traz em seus cantos mais tradicionais muitas referências a eventos históricos a ela associados (sua origem, a escravidão e a perseguição da polícia) e a situações cotidianas da Bahia ou outras regiões do Brasil, e também à África e à realidade do povo negro. Seus versos contêm ainda comentários sobre situações de jogo recorrentes e expressam traços fundamentais da filosofia da capoeira – o respeito à hierarquia, a luta do fraco contra o forte, a ambivalência presente nos jogos.

Na sequência da citação, Poglia (2018, p.2) faz uma análise mais detalhada no que ele denomina “códigos” internos presentes nas letras dos cânticos e que sugerem situações das mais diversas. Interessante ressaltar na fala do autor que este exemplifica a relação gestual presente nas atitudes do público ao interagir em resposta à letra da música. Ademais, também explicita a relação do gesto linguístico como causador de atitudes que ocorrerão ao longo de um jogo.

[...] É importante para o bom cantador dominar um repertório amplo e variado, pois este deverá utilizar a música para interagir com o público, narrar alguma situação inusitada ou intervir também nos jogos sempre que julgar persistente. Isso pode ser feito tanto através do canto de versos como *vem jogar mais eu, mano meu*, que instaura um clima mais amistoso entre os jogadores, quanto de outros mais incisivos, como *vou bater, quero ver cair*, uma solicitação explícita para um jogo mais combativo, com aplicação de rasteiras. Ou ainda pela escolha de músicas tradicionalmente associadas a um determinado tipo de jogo ou cujo ritmo induza a situações previstas (um jogo mais manhoso, um jogo mais ofensivo, etc).

Em seu “Ensaio etnográfico” sobre a Capoeira Angola, de 1968, Walderloir Rego contextualizava os cantos de capoeira até então e apresentava um termo que pode ser considerado um tipo de gesto linguístico/simbólico, que ele chama de “diálogo”. De acordo com Rego (1968, p.89-90):

[...] De um ponto de vista amplo, a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida cotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social. Sua atuação na religião, no folclore e na tradição. Louvam-se os mestres de capoeira e evocam-se as terras de África de onde procederam. Fenômeno importante a se observar em boa parte das cantigas de capoeira é o diálogo. Não é o diálogo normal entre duas pessoas presentes, mas o entre uma pessoa humana presente e outra pessoa ou coisa ausente, onde as indagações são feitas e respondidas por uma só pessoa. Esse tipo de diálogo existente no canto dos negros foi estudado por Ortiz, que o examinou sob os múltiplos aspectos não só em Cuba como em outros países afro-americanos.

A título de contextualização, Rego (1968, p.90-91) apresenta algumas cantigas⁵⁶ onde se pode observar os mencionados “diálogos”:

No tempo que eu tinha dinheiro
 Comi na mesa cum yoyô
 Cumi na mesa cum sinhá
 Agora dinheiro acabô
 Capoêra qué me mata

Oi yaya mandô dá
 Uma vorta só
 ô qui vorta danada
 Uma vorta só
 ô qui leva ou me vorta
 Uma vorta só
 ôi qui vorta danada
 Uma vorta só
 Ôi yaya mandô dá.

Eu vô dizê a meu sinhô
 Qui a mantêga derramô
 A mantêga não é minha
 A mantêga é do sinhô
 Eu vô dizê a meu sinhô
 Qui a mantêga derramô
 A mantêga não é minha
 A mantêga é de yaya

Dá, dá, dá no nêgo
 Mas no nêgo você não dá
 Esse nêgo é valente
 Ele qué me mata
 Dá, dá, dá no nêgo
 ô no nêgo você não dá
 êsse nêgo é valente
 esse nêgo danado
 esse nêgo é o cão

A seguir serão mostradas outras letras de cantigas bastante presentes nas rodas de capoeira Angola em seus variados gêneros. Uma observação relevante é o fato de que uma mesma cantiga possui letras diferentes em diferentes gravações disponíveis ou quando cantadas em diferentes grupos. Uma das hipóteses para tal ocorrido pode ser o fato já mencionado anteriormente de que muitas dessas canções são de domínio público e passadas via tradição oral ao longo dos anos, o que viria a explicar as alterações nas letras de uma mesma música. Para manter uma certa referência, as letras mencionadas a seguir foram extraídas da apostila de musicalização do Grupo Candeia de Capoeira Angola (2021).

⁵⁶ As cantigas selecionadas pelo autor não possuem título, somente numeração. Foram escolhidas as de número 22, 24, 25 e 27 e foi mantida a linguagem informal presente na fonte original.

Como exemplo de exaltação à religiosidade, (já mencionado anteriormente neste capítulo) umas das cantigas mais conhecidas e executadas no universo da capoeira Angola é a ladainha *Maior é Deus*, atribuída a Mestre Pastinha, (2021, p.27):

Maior é Deus
 (Mestre Pastinha)
 Iê!
 Iê é maior é Deus
 Iê maior é Deus, pequeno sou eu
 Tudo que eu tenho foi Deus que me deu
 Na roda de capoeira, grande pequeno sou eu, camaradinha.

Outra ladainha que exalta a religiosidade e expõe um caráter educativo/reflexivo sobre os costumes da humanidade, algo muito presente em muitas letras em músicas de capoeira Angola é *Deus do Céu*, de *Mestre Jogo de Dentro*, disponível em Grupo Candeia (2021, p.19). Na sequência é apresentado apenas um trecho da ladainha.

Deus do Céu
 (Mestre Jogo de Dentro)
 Deus quase que se arrepende
 Deus quase que se arrepende
 De ter feito a humanidade
 Viu que tudo era injustiça
 Aflição e vaidade
 O homem pra ser fiel
 Tem que deixar de ser cruel

É muito comum também em algumas letras a utilização de metáforas ou palavras com duplo sentido, algo bastante comum na sabedoria popular e que foi incorporado à capoeira Angola e a sua música. No corrido *Ave Maria meu Deus*, sem autoria e disponível em Grupo Candeia (2021, p.50) podemos observar esse recurso:

Ave Maria meu Deus
 (Sem autoria)
 Ave Maria meu Deus
 nunca vi casa nova cair
 Nunca vi casa nova cair
 Nunca vi casa nova cair
 Ave Maria meu Deus
 Nunca vi casa nova cair
 Nunca vi casa nova cair
 Eu já vi casa velha cair

No exemplo mostrado acima, o termo “novo” tem o sentido de estruturado, firme, e que com esses recursos é mais fortalecedor para se enfrentar as dificuldades da vida.

Outro tema bastante abordado no universo das cantigas de capoeira Angola é o universo cotidiano, muitas vezes retratado de forma simples e/ou bucólico. A ladainha “Eu já vivo enjoado”, de Mestre Patinha e disponível em Grupo Candeia (2021, p.21) é uma amostra dessa

informação. A referida obra, inclusive foi utilizada por Caetano Veloso que utilizou alguns trechos de sua letra na música *Triste Bahia*, no álbum *Transa* de 1972.

Eu já vivo
 (Mestre Pastinha)
 Eu já vivo enjoado
 De viver aqui na terra
 Oh mamãe eu vou pra lua
 Falei com minha mulher
 Ela então me respondeu
 Nós vamos se Deus quiser
 Vamos fazer um ranchinho
 Todo feito de sapé
 Amanhã às 7:00 horas
 Nós vamos tomar café
 Eu que nunca acreditei
 Não posso me conformar
 Que a lua venha a terra
 Que a terra vai a luar
 Tudo isso é conversa
 Pra comer sem trabalhar
 O senhor amigo meu
 Veja bem o meu cantar
 Que é dono não se ciuma
 Quem não é quer ciumar
 Iê Galo Cantou

Também são encontradas em algumas letras de capoeira Angola, reverências a algum lugar ou região e seus costumes, como podemos observar na canção “Vale do Jequitinhonha”, de Mestre Índio, disponível em Grupo Candeia (2021, p.39):

Vale do Jequitinhonha
 (Mestre Índio)
 Vale do Jequitinhonha
 Tem um povo de valor
 Tem beata e raizeiro
 E também tem curador
 Tem mina de diamante
 Cristal e ouro de tolo
 Mas o verdadeiro ouro
 Tá no coração do povo
 Camaradinha.

Dentro do mesmo tema abordado anteriormente, ou seja, localidades descritas nas letras, há uma exaltação à Bahia, na obra “Bahia, nossa Bahia”, de Mestre Pastinha, disponível em Grupo Candeia (2021, p.14):

Bahia, nossa Bahia
 (Mestre Pastinha)
 Iê!
 Bahia minha Bahia
 Capital é Salvador
 Quem não conhece a Capoeira
 Não pode dar seu valor
 Capoeira veio da África
 Africanos quem nos trouxe
 Todos podem aprender

General e também doutor
 Quem deseja aprender
 Vem aqui em Salvador
 Procure o Mestre Pastinha
 Ele é o professor, camaradinha

Como é possível observar, os temas são vastos e muitas das canções se renovam, apesar de existirem as “canções” tradicionais dos mestres antigos que são exaltadas em quase todas as rodas de capoeira Angola.

Como pôde ser observado ao longo deste tópico, o universo simbólico está presente em quase tudo no que se refere ao universo musical, porém observo que isso tem uma presença maior ainda quando se trata de manifestações rituais, onde a música é mais um personagem de um “teatro” onde todos os elementos são protagonistas. Não se pode ignorar também que cada uma dessas letras pode ser considerada gestos linguísticos pois, por vezes, levam a determinadas atitudes e, outras, ao contrário, serão consequência de determinados atos. Ainda há de se considerar as reações individuais de cada um perante ao significado que atribuem a tais letras em função de como essas são ressignificadas em seu universo cognitivo o que, apesar de relevante, seria inviável de se trabalhar aqui.

Todas as informações que dizem respeito aos gestos linguísticos do universo da capoeira Angola, encontram ressonância na Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA-BH) e são utilizados de alguma forma, salvo algumas modificações, como é o caso de outras letras presentes no repertório, mas que mantêm o mesmo sentido das expostas nesse tópico referente ao tema em questão.

4.4 Gestos corporais na capoeira Angola e na FICA-BH

Os gestos corporais são de suma importância no ritual de capoeira Angola, assim como em sua roda. Os golpes, a ginga, os movimentos que ocasionarão nos toques dos instrumentos são todos elementos que fazem parte do que é classificado como gestos corporais, resultados ou consequências do sonoro musical.

É importante ressaltar que, como dito nos tópicos anteriores, muitas vezes um gesto pode ser enquadrado em mais de uma categoria, por exemplo, um gesto pode ser corporal e simbólico ao mesmo tempo, como foi exemplificado, ou algum gesto musical que também pode ser classificado como corporal, como será mostrado ao longo deste tópico.

A seguir serão apresentados alguns gestos simbólicos/corporais presentes na roda de capoeira Angola.

Gestos de cumprimentos antes e após o jogo de capoeira.

Saudação ao berimbau e cumprimento entre os jogadores

- Formas de se entrar na roda

Figura 37: cumprimento entre os jogadores



Fonte: Canal do Youtube Tintim Capuêra (2022)

Figura 38: Cumprimento ao final do jogo.



Fonte: Acervo do autor (2023)

Ao adentrarem em uma roda é comum os participantes realizarem um gesto ritualístico que se refere a uma saudação ao berimbau. Antes disso, é comum os participantes pedirem uma benção espiritual a alguma entidade em uma espécie de transe em que se encontram antes do jogo.

Figura 39: Espécie de transe ou oração, algo muito comum entre os participantes da roda de capoeira Angola.



Fonte: Canal do Youtube Tintim Capuêra (2022)

Luís Vitor Castro Junior (2012, p. 123) descreve essa saudação em seu texto: *A arte-capoeira nas imagens do “Capeta Carybé”*, trazendo um complemento com a poética descrição de Miguel Serres:

Mestres de capoeira, ao sair para o mundo da roda, se agacham e fazem oração, pedindo proteção aos seus ancestrais. Seus corpos, na posição de cócoras, bem grupados, envolvem-se no mesmo estado citado por Michel Serres ao falar do corpo de um alpinista que “se protege dentro de um útero arcaico, invisível, elástico, confiável, cujo contorno variável contém e protege todo o seu corpo, que repousa no interior das agarras e dos apoios que velam por eles e por sua cabeça”.

Dos gestos corporais na capoeira Angola, os mais explícitos são os golpes. Entre os mais comuns constam: rabo de arraia, aú, cabeçada, meia lua de frente, martelo, benção, rasteira, rolê, queda de rim, tesoura de frente, negativa, entre outros.

Medeiros (2012, p.103) corrobora com algumas informações já apresentadas anteriormente e acrescenta outras sobre o tema em questão:

[...] O jogo de capoeira se inicia e termina ao pé do berimbau pois é ele quem dá a saída numa roda para o jogo. Aperta-se a mão do companheiro e entre para o jogo. A ginga é o movimento básico da capoeira. É um movimento de pernas no ritmo do toque que lembra uma dança, porém capoeiristas experientes raramente ficam gingando pois, estão constantemente atacando, defendendo. Além da ginga, são muito comuns os chutes em rotação, rasteiras, negaças, negativas, resistências, meia-lua, rabo de arraia, queda de rins, aú, cabeçadas (com o objetivo principal de desequilibrar), esquivas, giros apoiados nas mãos e na cabeça, movimentos acrobáticos e de grande elasticidade e movimentos próximos ao solo.

Sobre os principais golpes de capoeira, Rego (1968, p.65) apresenta-nos uma contextualização a respeito dos mesmos:

[...] Quanto aos golpes, esses, mais que os toques, uns desapareceram, outros sofreram transformações substanciais e novos apareceram totalmente desvinculados do processo de formação, que originou os golpes primitivos, como é o caso dos golpes da chamada capoeira regional que, usando de elementos importados, conseguiu perfazer um todo de 52 golpes. À semelhança dos toques, há um certo número de golpes, que são comuns a todos os capoeiras, como *rabo de arraia*, *aú*, *armada*, *rasteira*, *jogo de dentro*, *cabeçada*, *meia lua*, em suas várias modalidades, de frente, costa, compasso, baixa, média, alta e mais alguns poucos golpes.

Como forma de ilustrar alguns dos principais golpes, as ilustrações a seguir foram retiradas do *Glossário Terminológico ilustrado de Movimentos e golpes de Capoeira*, de Eliane Dantas dos Anjos (2002):

Figura 40: Armada

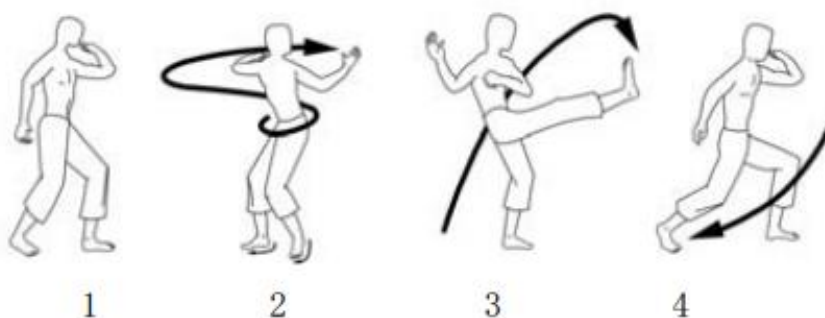


Figura 41: Cabeçada



Figura 42: Aú

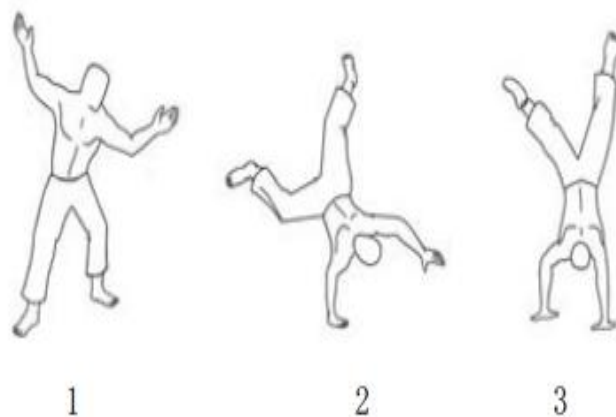


Figura 43: Benção

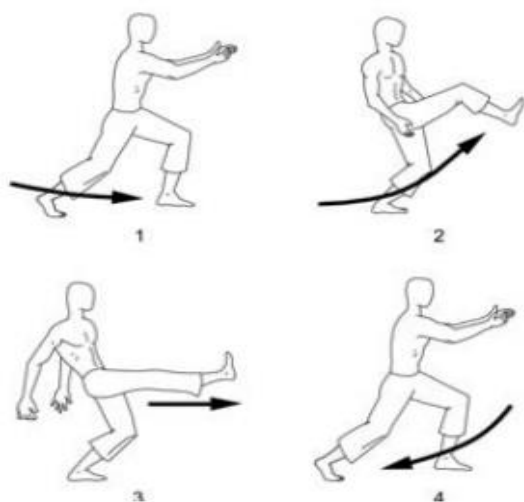


Figura 44: Ginga

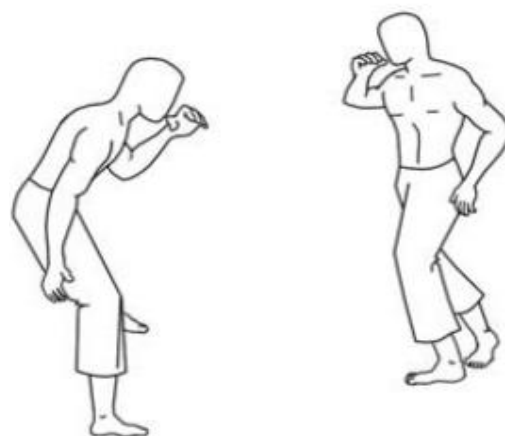


Figura 45: Meia lua de frente

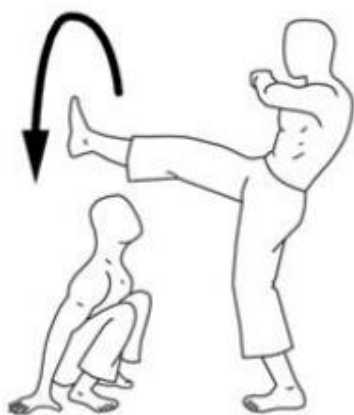


Figura 46: Negativa

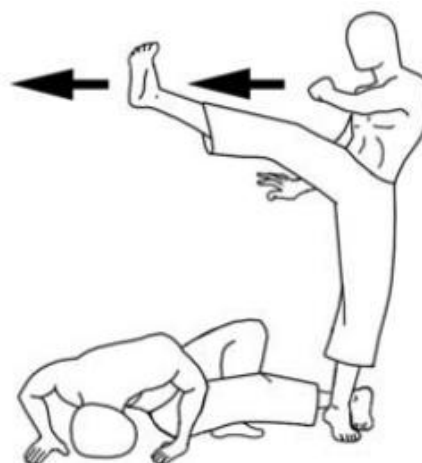


Figura 47: Queda de rim



Figura 48: Rabo de arraia

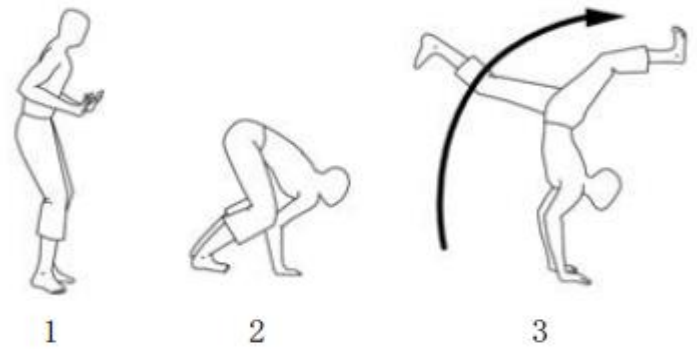


Figura 49: Rasteira

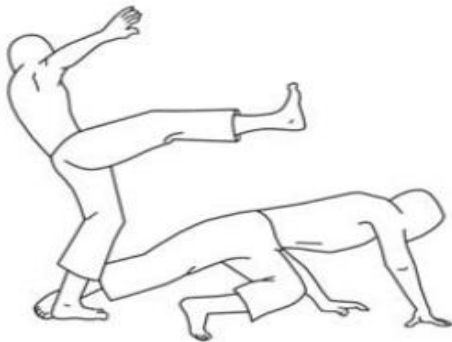


Figura 50: Rolê

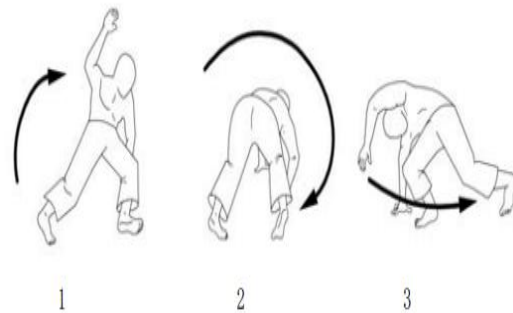
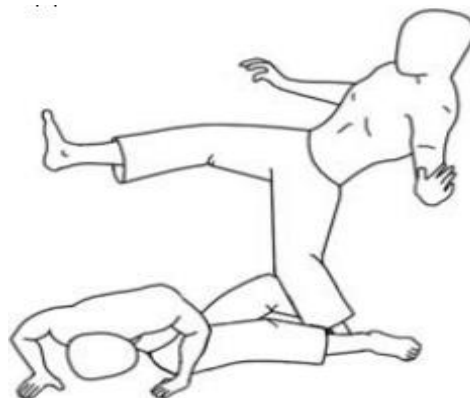


Figura 51: Tesoura de frente



Não nos cabe aqui descrevê-los profundamente uma a um. Mas cabe-nos refletir que esses golpes nem sempre são reflexos da música. Em sua maioria, se efetuam muito mais em função do que é apresentado pelo seu “oponente”, ou seja, a escolha do golpe

por parte de um jogador está, em certa medida, condicionada ao que o outro faz. Trata-se de um “diálogo” onde um desenvolve um gesto corporal em resposta do que o outro apresentou. Porém, pode-se dizer que a velocidade do golpe, essa sim, está, em certa medida, atrelada ao andamento ditado pela música. Sendo assim, os gestos corporais presentes na roda de capoeira angola seriam “perguntas e respostas” que se materializam tendo ao fundo a música, sendo essa a condutora do andar dessa “conversa”. No caso das “perguntas e respostas” presentes nos gestos do corpo, Mestre Jurandir também se utiliza da mesma analogia (FICA-BH) chamando-os de “diálogos corporais”.

Medeiros (2012, p.103) acrescenta mais informações sobre o que seriam esses “diálogos corporais”:

A movimentação vai depender da conversa que está acontecendo entre os corpos. Se um jogo é de toque de angola, deve-se estudar o outro. Se for São Bento Pequeno, um jogo mais amistoso. Se for São Bento Grande, dependendo do toque, acontecerá um tipo de jogo. A movimentação será lançando golpes, fazendo esquiva, lançando contra-golpes, fazendo movimentos, embaixo, no meio, em cima, subindo, girando, enfim, fazendo o corpo falar.

Faz-se necessário pontuar que um gesto dos mais peculiares na prática de golpes de capoeira angola é que os mesmos são simulados, ao contrário de outras lutas. Medeiros (2012, p.103) esclarece: “De maneira geral o capoeirista prefere mostrar sua destreza “marcando” o golpe no companheiro, sem, no entanto, completá-lo. Se o seu companheiro não pode evitar um ataque lento, não existe razão para utilizar um golpe mais rápido”.

Foram catalogados também nesta pesquisa, gestos corporais que não podem ser utilizados ou devem ser evitados no ritual da roda de capoeira angola. Por exemplo, não é aconselhável tocar algum instrumento na roda de capoeira com as pernas cruzadas. Segundo Mestre Jurandir, da FICA-BH, a explicação se dá pelo fato do “cruzar de pernas” estar associado ao cruzamento de energias, algo incompatível com a filosofia do ritual de capoeira angola. A própria configuração da roda em forma de círculo, de acordo com o referido mestre se dá com o sentido de circular energias, de algo aberto. Pelo mesmo motivo, de acordo com Mestre Jurandir, não se deve bater palmas durante a execução do conjunto musical de capoeira.

Como dito, o a FICA é representativa da capoeira angola de maneira geral e todos os gestos corporais mencionados neste tópico são encontrados tanto na Fundação em questão quanto em outras rodas de capoeira angola. O gesto corporal/simbólico, por exemplo, já mostrado anteriormente na categoria de gestos simbólicos (cumprimento dos

participantes ao final da roda, p.113), e os golpes utilizados durante o jogo. A seguir serão mostradas algumas imagens catalogadas durante uma das rodas na FICA-BH.

Figura 52: Golpe de capoeira na FICA-BH



Fonte: Acervo do autor (2023)

4.5 Gestos musicais na capoeira angola e na FICA-BH

Um ponto relevante a ser ressaltado é a informação de que, apesar da música não ser imprescindível como mencionado no cap. 2, (p.62) esta interfere nos movimentos corporais (gestos), conforme o andamento dos toques do berimbau e demais instrumentos de percussão, como mencionado. Porém, neste capítulo, o objetivo será o de evidenciar exemplificando as relações entre gesto e música.

Como já citado ao longo dos capítulos, a música tem papel muito importante no ritual de capoeira angola e sua relação com os gestos é relativamente notória. A música “dá o ritmo” desde o início da roda. Apesar do senso comum associar a capoeira angola ao andamento (velocidade de execução musical) lento em relação à capoeira regional, essa informação nem sempre se aplica, vide que no decorrer da roda de capoeira angola, é costumeiro que essa velocidade de execução sofra alterações. Em algumas rodas que pude observar, principalmente ao ar livre, aconteceu de, ao fim da roda de capoeira angola, com finalidade de descontração, haver outros gêneros musicais, como samba, ijexá ou batuques (sem uma clara definição de gênero musical) tocados em andamento rápido o que, conseqüentemente acarreta na mudança da velocidade dos gestos na roda.

A já mencionada hierarquia presente no universo da capoeira angola também é “obedecida” na parte musical. O mestre, ou contramestre, por exemplo, geralmente inicia a roda tocando o berimbau e cantando e essa composição sonora guia os participantes. Em alguns casos, só após o mestre fazer uma espécie de solo musical é que os demais

integrantes do conjunto sonoro executam seus instrumentos. Em outros casos pode acontecer de todos iniciarem juntos do início ao fim, evidenciando uma certa flexibilidade, algo comum em manifestações populares.

Brito (2007, apud Guimarães, et al, s.d) apresenta mais informações sobre esse universo e discorre sobre um gesto que deve ser evitado quando o toque São Bento Grande (ver figura 73) é realizado, no caso o bater de palmas, algo que demonstra como a música influencia os gestos realizados não apenas por aqueles que estão jogando capoeira, mas também quem encontra-se na roda:

A Capoeira Angola começa a roda no ritmo de São Bento Pequeno pelo Berimbau Gunga, e assim, os demais berimbaus seguidos dos instrumentos rítmicos. O canto da ladainha é iniciado por quem está com o Gunga ou por algum professor ou aluno de confiança abaixado aos pés do berimbau. Durante esse momento não se joga e nem se bate palmas. E por terem um período mais longo de jogo, os tocadores ficam sentados em cadeiras, e os jogadores sentados no chão em círculo.

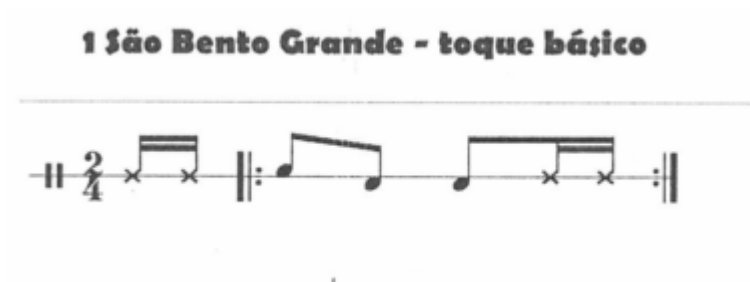
A citação acima nos leva a uma categoria de gestos que pode ser enquadrado como sendo musical, corporal e simbólico ao mesmo tempo.

Obviamente a execução de um instrumento, inevitavelmente, tem gestos. Destarte, impregnados de gestos, estão os toques de berimbau, que “regem” a roda. Sobre a possível origem de alguns toques, Rego (1968, p.62) faz uma importante contribuição após ter feito uma catalogação dos principais toques de capoeira à época:

[...] há uma constância nos toques *Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Cavalaria, Iuna e Benguela* (ver figuras abaixo). Como já tivemos a oportunidade de dizer, os toques divergentes dos comuns raramente constituem um toque totalmente diferente dos demais. Via de regra, é um já existente, apenas com outro rótulo ou então uma ligeira inovação, introduzida pelo tocador, fazendo com que se dê um toque novo. A denominação de alguns toques da capoeira está ligada a determinados povos ou regiões africanas pura e simplesmente pelo nome, ou são toques litúrgicos ou profanos de que a capoeira se valeu, como *Benguela, Angola, Ijexá e Gêge*, isso sem se falar das combinações Angola em *Gêge* e *Gêge-Ketu*. Antigamente, segundo capoeiristas idosos, o toque chamado na capoeira de *Gêge* era o toque dos povos gêges (Dahomey) chamado *bravun*, toque litúrgico, específico do Oxumaré, o Arco-Íris e que na capoeira era tocado em atabaque, conforme a ilustração de capoeira existente em Rugendas.

Figura 53: toque de São Bento Grande – toque básico

57



Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.110.

Figura 54: toque de São Bento Grande – variação 1.



Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.110.

Figura 55: toque de São Bento Grande – variação 2.



Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.110.

⁵⁷ Transcrição retirada da apostila musical do Grupo Candeia. A apostila em questão também apresenta uma descrição das escolhas referentes à notação entre outros toques. No entanto, não vemos necessidade de apresentá-las aqui.

Figura 56: toques de São Bento Grande – variações 3 e 4.

3 São Bento Grande - variação 3

4 São Bento Grande - variação 4

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.110.

Figura 57: toque de Cavalaria, básico e variação.

6 Cavalaria

Toque básico

Variação

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.115.

Figura 58: toque Iúna, variação 1.

11 Iúna

Na gravação existem muitas variações, muitas frases, acontece muito improviso. Algumas frases, ou variações, que ocorrem são:

Variação 1

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.118.

Figura 59: toque de Iúna, variação 2.

Ocorrem também variações do lúna em cima do toque de Angola e São Bento Pequeno:

Variação 2

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.118.

Figura 60: toque de Iúna, variação 3.

Variação 3 – Essa variação do lúna do Mestre Traíra dá pra explorar as “chepas”. As vezes com uma, duas, ou três “chepas” antes da nota aberta.

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.118.

Figura 61: toque de Iúna, variação 4.

Variação 4

Fonte: Apostila musical Grupo Candeia, 2021, p.118.

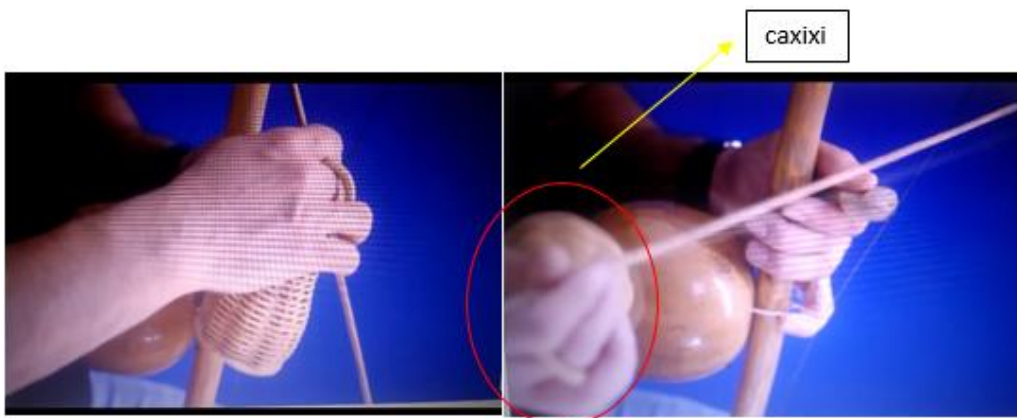
Durante a pesquisa foi possível constatar que existem muitas informações desconhecidas sobre a origem de alguns toques de berimbaus e seus significados. Por exemplo, durante a participação na disciplina “*Artes e Poéticas Ancestrais - Capoeiragem e memória nas Gerais*” durante as aulas de Mestre Jurandir da FICA-BH, foi possível comentar sobre a informação, corrente no meio da capoeira, de o toque Iúna ser fúnebre. Sobre tal afirmação, corrente no meio da capoeira, Mestre Jurandir refutou-a e disse que esse toque não é executado nas rodas de capoeira angola e que veio da linhagem da capoeira regional, que alguns de seus participantes tocavam esse toque quando falecia algum capoeirista, porém não era uma regra ou tradição. Outro exemplo diz respeito ao toque de cavalaria, o mestre também refutou a informação de que o toque

era executado nas rodas para avisar sobre a presença da polícia que vinha reprimir as rodas, narrativa também corrente no meio em questão.

Mas retomando a temática, como dito, inevitavelmente, a realização de um instrumento requer um gesto, portanto, todo e qualquer sonoro realizado pelo instrumento é decorrente disso e não teríamos tempo hábil para abordar todo o gestual gerado pelas realizações sonoras do grupo instrumental da capoeira. No entanto, como ilustração, descreveremos as principais formas gestuais de se tocar o berimbau.

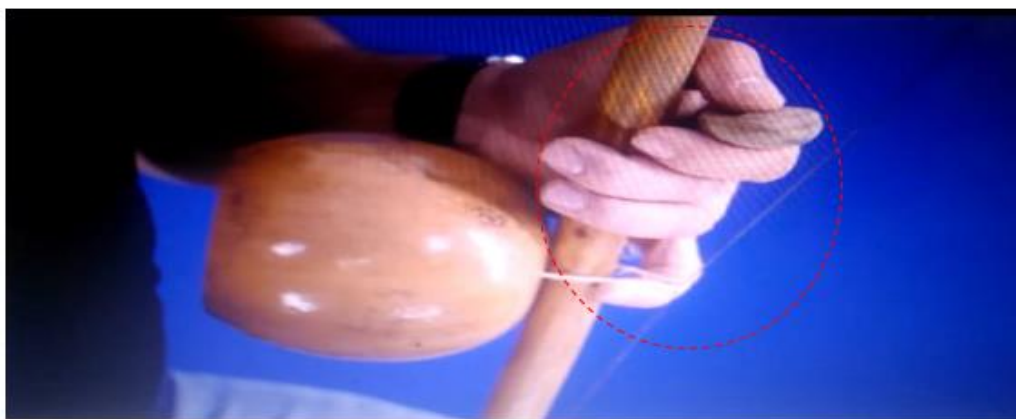
- O toque do caxixi concomitantemente à vareta que toca o berimbau com a mão direita.
- O canto responsarial (canto resposta).
- O uso de termos durante o canto como “Yê!”, que remete à ancestralidade africana, muito presente no ritual de capoeira angola.

Figura 62: prática de se tocar o caxixi concomitantemente com a vareta.



Fonte: Canal do Youtube F6 info (2019)

Figura 63 particularidades da mão esquerda



Fonte: Canal do Youtube F6 info (2019)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pôde ser observado, a pluralidade do gesto também é reconhecida no universo da capoeira angola. As quatro categorizações de gesto apresentadas principalmente no último capítulo são recursos que esperamos contribuir para se compreender melhor o referido universo.

Acreditamos que a observação do gesto colabora no entendimento de um evento enquanto parte de um processo sendo a causa ou o efeito de algo podendo, dessa forma, auxiliar na identificação de temáticas complexas, como, no caso, a própria visão da capoeira.

Por exemplo, um tema consideravelmente discutido e que circundam o universo da capoeira angola diz respeito às tentativas de definição desta manifestação cultural. Como já mencionado anteriormente no capítulo 1 há ambiguidades que dificultam a classificação da capoeira entre jogo, luta ou dança, e há também hipóteses que atestam para possibilidade de que a referida manifestação tenha elementos dos três.

Nos utilizando do gesto como elemento explicativo dessas três possíveis óticas sobre essa manifestação podemos apontar alguns caminhos. Observando o gestual dos praticantes associados à música, temos a dança; observando o gestual e as regras tácitas entre os praticantes temos um jogo; e, dentro deste jogo, a depender, da condução dos praticantes teremos a luta.

A seguir serão demonstrados através de tópicos, algumas possibilidades.

Sendo assim, os gestos que indicam o jogo vão estar atrelados ao “parceiro” e são indicados pelos golpes que são gestos corporais. O diálogo que intercorre entre os dois na roda, quando realizam gestos conforme os gestos um do outro nos impele a inferir tratar-se de um jogo.

No entanto, a presença da música todo o tempo e a influência que essa exerce nos gestos interferindo na velocidade de execução dos golpes, como vimos, certos movimentos que nos remetem a coreografias, determinadas conduções dadas pelas letras e refletidas nos movimentos, podem nos levar à conclusão tratar-se de uma dança.

Sobre a relação entre música e dança no universo da Capoeira Angola, Larraín (2005, p. 127) acrescenta:

[...] assim como o músico pode transmitir informações ao dançarino através da música, o dançarino também pode influenciar a música com seus movimentos. Existe, por exemplo, acontecimentos dentro do jogo que provocam certos cantos específicos. Este tipo de influências está relacionado ao campo da subjetividade existente na Capoeira Angola que de alguma maneira exige do

tocador e do cantador a habilidade musical de transmitir, através da música, o que está acontecendo tanto no jogo quanto ao seu redor, de uma maneira sutil e que seja perceptível somente para alguns.

Mas, diferentemente de uma dança e de um jogo, há gestos que, devido à sua agressividade, indicam tratar-se de uma luta. Nesses casos, olhares e movimentos corporais mais incisivos com o objetivo de atingir o agora adversário são indicativos de tratar-se de um combate violento, longe de um jogo amistoso ou uma exibição de dois dançarinos. Muitas vezes tais gestuais têm como fundo músicas que refletem essa agressividade em suas letras ao proferirem “quero ver bater, quero ver cair”.

Destarte, o presente trabalho pretende contribuir com estudos sobre gesto de uma maneira geral, por intermédio do estudo específico de uma manifestação cultural, no caso, a capoeira angola, tendo como foco a FICA-BH, onde a intenção é que esta pesquisa seja mais uma fonte de informações que possam colaborar para uma melhor elucidação e aprofundamento da pesquisa sobre seus objetos de estudo – o gesto e a capoeira.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: Cultura Popular e O Jogo Dos Saberes Na Roda**. 2004. 173p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas À Educação. Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação. Campinas – São Paulo.

ANJOS, Eliane Dantas Dos. **Glossário terminológico ilustrado de movimentos e golpes da capoeira: um estudo término-linguístico**. Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GRUPO CANDEIA DE CAPOEIRA ANGOLA. **Musicalidade na Capoeira Angola**. 2001,167 p. Belo Horizonte.

BALLESTÉ, Adriana Olinto. **Classificação de instrumentos musicais e sua aplicação no Museu Virtual Delgado de Carvalho**. XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – XII ENANCIB 2012.

BARTOLONI, Carmo. **Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros**. Dissertação de Mestrado em Música da UFPR. Curitiba, 2011.

BEAUREPAIRE-ROHAN, Visconde de. **Dicionário de vocábulos brasileiros**. Salvador, Ed. Progresso, 1956, p.72 (1ª edição 1889).

BINA, Gabriel Gonzaga. **A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção. São Paulo,2006.

BLUM, Laurent. **Geste instrumental et transmission musicale**. Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 237, 2001. DOI: 10.2307/40240411.

BRETAS, Marco Luiz. **A queda do império da navalha e da rasteira: A república e os capoeiras, mimeo**. Casa Rui Barbosa, 1890, pp.44-5.

CANAL HISTORY BRASIL. **Os escravos não inventaram a feijoada**- Brasil com Z- Guia politicamente incorreto. Youtube, 12 de dezembro de 2017. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=HxnQo8uX0ZU> >. Acesso em 01 ago. 2022.

CAPOEIRA ALTO ASTRAL. Disponível em: <https://capoeiraaltoastral.wordpress.com/sobre-capoeira/compra-de-jogo/>. Acesso em 31 mai. 2023.

CAPOEIRA ANGOLA CANBERRA. **Reco-reco for Capoeira**. Youtube, 27 de março de 2020. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=GubWmrOouuA>>. Acesso em 25 ago. 2022.

CAPOEIRA VIVA NET. **Apanha Laranja No Chão Tico tico, Pirata e Luiz**. Youtube, 13 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zwjTwcE22c0>. Acesso em 07 abr. 2023.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos tambores**. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música e Etnomusicologia. Escola de Música- UFBA, Salvador, 2006.

Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira. In: Musicologia[s]/Organizadores Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille. –Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. 259 p. – (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3)

CARVALHO, José Jorge De. **Estética da opacidade e da transparência: Mito, música e ritual No culto Xangô e na tradição erudita ocidental.** Anuário Antropológico, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 83–116, 1990.

CASADOBRADA. Disponível em: <<https://casadobrada.wordpress.com/angola-dobrada/>>. Acesso em 08 ago. 2022.

CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. **Capoeira Angola: Olhares E Toques Cruzados Entre Historicidade E Ancestralidade.** Revista Brasileira Ciência e Esporte. Campinas, v.25, n.2, p.143-158, jan.2004.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. **“Jouer”, “sonner”, “toucher”: Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical.** Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 111, 2001. DOI: 10.2307/40240404.

DE CASTRO, Y.P. **Dimensão dos aportes africanos no Brasil.** Afro-Ásia, Salvador, n.16,1995. DOI: 10.9771/aa.v.v0i16.20843.

DE SANT’ANA, Doriedison Coutinho. O GESTO MELÓDICO: CORPO E MELODIA, CONTRAPONTO POSSÍVEIS. [S. l.], n. 19, 2020.

DOMÍNGUEZ ACOSTA, Gustavo. **La música como ritual en las fiestas tradicionales del departamento de Bolívar:** identidad, memoria y significados de la Semana Santa de Mompox y las corralejas de San Juan Nepomuceno. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 104–123, 2021. DOI: 10.11144/javeriana.mavae16-1.lmcr.

DUDU CAPOEIRA. Aula de percussão brasileira. Agogô = ritmos: **Capoeira, Maculelê, Afoxé-Ijexá.** Youtube, 12 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eu19tD6EczE&t=23s>> . Acesso em: 25 ago. 2022.

DURING, Jean. **Hand Made: Pour une anthropologie du geste musical.** Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 39, 2001. DOI: 10.2307/40240400.

F6 INFO. Aprenda o Toque de cavalaria (capoeira). 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NbWk-9S3LCg&t=81s>. Acesso em 31 mai. 2023.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERREIRA, Bruno Soares. **Imagens da capoeira do século XIX.** 9º Encontro Nacional de História da Mídia UFOP – Ouro Preto – Minas Gerais. 30 de maio a 1º de junho de 2013.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira. Escola de Música.** Dissertação. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FRIESEN, Rafael Ricardo; BAPTAGLIN, Leila Adriana. Uma revisão bibliográfica sobre apreciação musical em teses e dissertações. **Revista da Abem**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 1–18, 2022. DOI: 10.33054/ABEM202230210.

FUNDAÇÃO INTERNACIONAL DE CAPOEIRA ANGOLA. Belo Horizonte, 2017. <http://ficabh.blogspot.com/>. Acesso em 31 mai. 2023.

GALLO, Priscila Maria. Caxixi: **Um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA**: Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

GESTO. In: DICIONÁRIO INFORMAL. Dicionário Online. Dicionário Informal, 2006-2023. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/gesto/>>. Acesso em 20/06/2023.

GESTO. In: MICHAELIS, Dicionário Online de Português. Editora Melhoramentos Ltda, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portugues-brasileiro/gesto/>>. Acesso em 20 jun. 2023.

GIURCHESCU, Anca. **Le danseur et le musicien: Une connivence nécessaire**. Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 79, 2001. DOI: 10.2307/40240402.

GONÇALVES, Alanson Moreira Teixeira. **Práticas e Aprendizagem em Jogo: Um estudo comparado entre a Capoeira Angola –MG e a Capoeira Regional –BA em diálogo com os saberes escolares**. 2012. 176f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte.

GUIMARÃES, Micaelle, et al. **A Música na Capoeira**. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.academia.edu/32568538/A_Musica_na_Capoeira. Acesso em: 25 mai. 2023.

IANSÃ. In: BRASIL ESCOLA. Site. Disponível em: <<https://brasilescola.uol.com.br/religiao/iansa.htm>>. Acesso em 20 jun. 2023.

IEMANJÁ. In: BRASIL ESCOLA. Site. Disponível em: <<https://brasilescola.uol.com.br/religiao/iemanja.htm>>. Acesso em 20 jun. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê: Inventário Para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília, 2007. Disponível em: <portal.iphan.gov.br>> Acesso em 01 ago. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Mapeamento da Capoeira em Minas Gerais**. Brasília, 2016. Disponível em: <portal.iphan.gov.br>> Acesso em 01 ago. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira: apoio e fomento/ coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar**. – Brasília: IPHAN, 2017. Disponível em: <portal.iphan.gov.br>> Acesso em 24 set. 2022.

JÚNIOR, Luís Vitor Castro. **A Arte-Capoeira Nas Imagens Do “Capeta Carybé”**. São Paulo, [s.l.], n.44, 2012.

KANITZ, Roberto Camargos Malcher. **Capoeira Angola na favela: juventudes, sentidos e redes sociais**. 2011. 152f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

KULULUKA, Apollinaire Anakesa. **Du fait Gestuel à l’empreinte sonore**. Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 221, 2001. DOI: 10.2307/40240410.

LARRAÍN, Nicolás Rafael Severin. **Capoeira Angola: Música e Dança**. Dissertação do programa de Pós-graduação em música da Universidade Federal da Bahia. Salvador-Bahia-2005.

LODY, Raul e SÁ, Leonardo. **O atabaque no candomblé baiano**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

LOTT, Wanessa Pires. **A Capoeira No Brasil: Da Proibição À Salvaguarda**. Licere, Belo Horizonte, v.21, n.4, dez/2018.

MABRU, Lothaire. **Vers une culture musicale du corps**. Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 95, 2001. DOI: 10.2307/40240403.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. **O gesto corporal na performance musical**. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros após a Abolição**. 2011. Ano 8. Edição 70 – 29/12/2011. Disponível em: ipea.gov.br/ Acesso em 25 set. 2022.

MARQUES, Francisca Helena. **Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance**. 2009. Doutorado em Antropologia Social - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARTÍNEZ, Rosalía. **Autour du geste musical andin**. Cahiers de musiques traditionnelles, [S. l.], v. 14, p. 167, 2001. DOI: 10.2307/40240407.

MEDEIROS, Wênia Xavier de. **A percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade/ Wênia Xavier de Medeiros – Dissertação de Metrado-Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.**

MELLO, Maria Ignez Cruz. Universidade Federal de Santa Catarina. [S. l.], [2005].

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**/Renato Mendonça, apresentação de Alberto da Costa e Silva, prefácio de Yeda Pessoa de Castro. – Brasília: FUNAG, 2012.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola Mestre Pastinha-3ed (fac-similar)**. Salvador:Fundação cultural do estado da Bahia,1988.

MOLINO, Jean; UNDERWOOD, J.A.; AYREY, Craig. **Musical Fact and the Semiology of Music**. Music Analysis, [S.l.], v.9, n.2, p.105, 1990. DOI: 10.2307/854225.

NATTIEZ, J.-J.; LACERDA, M. B.; COELHO, L. de L. **Etnomusicologia. Revista Música**, [S.l.],v.20,n.2,p.417434,2020.DOI:10.11606/rm.v20i2.176385.Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/176385>. Acesso em: 15 set. 2022.

NEUFVILLE, Jean-Yves de. **Africanidade musical brasileira**. SOM DE RAIZ. Edição.22/Brasil 05 mai. 2009.

OLIVEN, George Ruben. **Cultura e modernidade no Brasil**. São Paulo em perspectiva,15(2) 2001.

OVERBLOG. **Desafios de um capoeirista**. Por Georgiana de Sá. 04/02/ 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/desafios-de-um-capoeirista>>. Acesso em 07 ago. 2022

PALHARES, Leandro Ribeiro. **O Discurso Da Presença Da Capoeira Em Belo Horizonte Nas Décadas De 1970 e 1980: Produção E Produto De Sentidos, Significados E Identidades**. Revista Brasileira de Estudos do Lazer. Belo Horizonte, v.3, n.1, p.76-96, jan. /abr.2016.

PINTO, Tiago De Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001. DOI: 10.1590/S0034-77012001000100007.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890-1950**. 2001. 435p. Tese (Doutorado em História) UNUCAMP, Campinas.

_____. **Os intelectuais, A capoeira e os símbolos étnicos no Brasil**. VI ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 25 a 27 de maio de 2010- Facom-UFBa- Salvador-Bahia-Brasil.

POGLIA, Marco Antonio Saretta. **Capoeira angola, música e acontecimento**. 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

PORTAL BH. Disponível em: portalbelohorizonte.com.br/ Acesso em 24 set. 2022.

PORTAL IPHAN. Capoeira – Cadastro Nacional. Disponível em: <<https://capoeira.iphan.gov.br/user/infor/5625>>. Acesso em 20 jun.2023.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola/ ensaio sócio-etnográfico**. Bahia: Itapoá, 1968.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas pro ar: a capoeira no Brasil**/Leticia Vidor de Sousa Reis, São Paulo: Publisher Brasil,1997.

RIOS FILHO, Adolfo Moralles de. “ **Capoeiras e Capoeiragem**” in Rio Esportivo, 19/07, 27/07, 03/08, 31/08, 16/09, 18/10/1926.

_____. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Ed. A Noite,1946, pp.51-54.

ROCCA, Edgar Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Escola Brasileira de Música, 1986 – 160 páginas.

SAD, Jorge. **SOM, GESTO, INTERAÇÃO MUSICAL**. [S. l.], [s.d.].

SANTOS, Maria Arlete. **Contribuição do negro para a cultura brasileira**. Revista Temas em Educação e Saúde, Araraquara, v.12, n.2, p. 217-229, jul/dez. 2016. ISSN: 1517-7947.

SEEGER, A. **Etnografia da música**. Cadernos de Campo (São Paulo -1991), [S.L], V.17, P.237-260, 2008. DOI:10.11606/issn.23169133.v17i17p237260. Disponível em: <https://www.revista.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: 15 set. 2022.

SILVA, Ana Luísa. ANTUNES, Juliano Canedo. **“Iê Viva a todos os mestres!”: A capoeira Angola e a importância do Mestre Popular**. Revista Três [...] Pontos 12.1 – Dossiê Conexões Africanas. 2016.

SIMÕES, R.M.A. **A performance ritual da roda de capoeira angola**. Revista Textos do Brasil – Capoeira – Ministério das Relações Exteriores, Brasília-DF, p.61-69 (2008).

SOARES, Antônio Joaquim Macedo. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: INL,1945, p.51, (1ª edição 1889).

SOARES, Carlos Eugênio Líbano,1962 – **A negrada instituição: os capoeiras na Corte Imperial,1850-1890/** Carlos Eugênio Líbano Soares – Rio de Janeiro: Acess,1999.

SOUZA, Izabel Cristina de & GUASTI, Maria Cristina Figueiredo Aguiar. **Cultura Africana e sua influência na Cultura Brasileira**. Anais do XLI ENEBD. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ. Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ. 22 a 28 de julho de 2018.

SÓ RITMO. Música de capoeira e notação rítmica. **Só Ritmo –Atabaque-2.Toques-Capoeira**. Youtube, 20 de junho de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UOhAkrkAlMk&t=1s> >. Acesso em: 24 ago. 2022.

SÓ RITMO. Música de capoeira e notação rítmica. **Só Ritmo –berimbau-2.Toques-Angola**. Youtube, 13 de setembro de 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UpzISs8OMmo&t=2s> >. Acesso em: 24 ago. 2022.

STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”: música, imaginação e marginalidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SOUZA e DIAS. **Narrativas do corpo e da gestualidade no jogo da capoeira**. Motriz, Rio Claro, v.16 n.3 p.620-628, jul./set. 2010.

SOUZA, Florentina da S. **Identidades Afro-Brasileiras: Contas e Rosários**. Caderno CRH, Salvador, n.33, p.75-102, jul./dez.2000.

TINTIM CAPUÊRA. Mestre Primo na roda de Capoeira Angola no Terrêru. YouTube, 13 de out. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQ3HtHNrcGk>. Acesso em 31 mai. 2023.

THOMPSON, Robert Farris. 1987. **“Black Martial Arts of the Caribbean”**,in: Review Latin Literature and Arts,n.37.

TONINHO MURICY. **Pastinha, uma vida pela capoeira**. Youtube, 01 de março de 2013. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI&t=10s >. Acesso em: 01 ago. 2022.

TURNER, Victor. W. **Symbols in African Ritual**. In: Science, 16 March, 1973. v. 179, n.4078.

ULFE, María Eugenia. **Danzando en Ayacucho: Música y Ritual del Rincón de los Muertos**. [s.l.] : Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero. Centro de Etnomusicología Andina, 2004.

XANGÔ. In: BRASIL ESCOLA. Site. Disponível em: < <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/xango.htm> >. Acesso em 20 jun. 2023.