



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

DANIEL LACERDA FRANCO MARINHO BUENO

**AGÊNCIA MUSICAL E CORPO:
música na vida cotidiana de capoeiristas de Campinas**

CAMPINAS

2023



DANIEL LACERDA FRANCO MARINHO BUENO

**AGÊNCIA MUSICAL E CORPO:
música na vida cotidiana de capoeiristas de Campinas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzel Ana Reily

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO DANIEL LACERDA FRANCO MARINHO BUENO E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B862a Bueno, Daniel Lacerda Franco Marinho, 1991-
Agência musical e corpo : música na vida cotidiana de capoeiristas de
Campinas / Daniel Lacerda Franco Marinho Bueno. – Campinas, SP : [s.n.],
2023.

Orientador: Suzel Ana Reily.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Capoeira. 2. Etnografia. 3. Etnomusicologia. 4. Percepção musical. 5.
Memória social. 6. Agência. I. Reily, Suzel Ana, 1955-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Musical agency and body : music in the everyday life of
capoeiristas from Campinas

Palavras-chave em inglês:

Capoeira

Ethnography

Ethnomusicology

Musical perception

Social memory

Agency

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Suzel Ana Reily [Orientador]

Rafael Victoriano Devos

José Roberto Zan

Data de defesa: 14-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0005-7821-7220>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7987349106989024>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DANIEL LACERDA FRANCO MARINHO BUENO

ORIENTADORA: SUZEL ANA REILY

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY
2. PROF. DR. RAFAEL VICTORINO DEVOS
3. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 14.12.2023

Para a casa de capoeira Angola É Ferro Dobrado,

Para Fernando Gastaldi.

Iê, viva meu mestre!

AGRADECIMENTOS

Lendo os agradecimentos da tese de doutorado de uma colega antropóloga que conheci em um curso de filmagem etnográfica oferecido no LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP) me deparei com a formulação de que escrever um trabalho acadêmico é um “exercício de exposição de entranhas” (MARINI, 2018). Expor as entranhas, como colocou Marisol Marini, porque o processo evidencia, na pessoa e no texto, não apenas inquietações e curiosidades como também fraquezas e limites do suposto pesquisador. A metáfora expressa bem alguns sentimentos e sensações que vivenciei na tentativa de falar a língua da etnografia e da antropologia tendo como vivência prévia a formação em Música Popular. Aprender uma nova prática pode ser bastante angustiante em alguns momentos, porque devemos sempre lidar com o fato de que ainda não sabemos fazer aquilo. De certa forma, devemos fazer sem saber fazer. Defendi minha dissertação ainda com essa sensação de desconhecimento, mas com a certeza de que aprendi muito e ainda tenho muito a aprender.

Uma angústia parecida ocorre com aqueles que se iniciam na capoeira e, para lidar com ela, os mestres ensinam que aprender é como caminhar em uma trilha sozinho, mas conseguindo enxergar os mais velhos que, lá da frente, acenam e ensinam como continuar. De fato, não se aprende nada sozinho. Precisaremos sempre da ajuda de muitos, sejam praticantes habilidosos ou outras pessoas, que apoiam e incentivam o nosso interesse e trajetória. Por isso, fico feliz em ter o espaço para agradecer algumas delas.

Agradeço primeiramente a Fernando Gastaldi, meu mestre de capoeira, por ter me ajudado a “encontrar” meu corpo e a pensar melhor sobre tantas coisas importantes da vida. Lemão, obrigado por compartilhar tanta coisa boa comigo!

Aos meus companheiros de treinos cotidianos e de tantos momentos inesquecíveis Sérgio Tafner, Égina, Thiago Carvalho (Tartaruga), Carol, Oluandejí, Edijér, Douglas, Felipe, Pedro, Waldir Neto, Luis, Seu Carlos e Jesus. Angola É Ferro Dobrado!

Aos meus amigos capoeiristas Ítalo, Ananda, Lucas, Osmar, Emerson, Suzana, Zuzi, Vitor, Rodrigo, Rafaela e Clara Heider. Clarinha, muito obrigado pela insistência para eu fazer capoeira!

Aos capoeiristas da Escola de Capoeira Angola Resistência, em especial à Ana Laura Olivino, minha companheira anarquista, que me suportou em alguns dos momentos

mais difíceis dessa trajetória. Laurinha, sem a sua generosidade, compreensão e jeito simples de lidar com coisas complexas eu não teria conseguido.

À professora Mariana por tantas trocas importantes sobre pesquisa e a capoeira.

Aos capoeiristas professores Nataly e Renan (Porrete).

A Atadetokunbo, meu padrinho de formatura como trenel de capoeira.

A todos os pesquisadores da capoeira, em especial Maurício Acuña. Também a Rose Satiko por ter sugerido a leitura deste autor.

À Paula Monterrey, minha parceira amada de tantas descobertas, por ter me permitido circular mais e me encantar novamente por Campinas. Paulinha, você faz toda a diferença nesta cidade!

A Iago Tojal, pelas trocas e pela convicção de que a vida acadêmica é um belo caminho.

À Aline Binato (Cuca) e Monique, minhas companheiras de casa, por podermos compartilhar as belezas e feiuras da vida. Por tantos almoços, conversas e acolhimentos.

À Caroline Olivino, por ter tornado o período de pandemia menos insuportável.

À Simone Silva, por tantas conversas inteligentes e profundas sobre a vida e a psique humana.

Aos amigos e amigas musicistas do Manteiga de Garrafa e do espetáculo Boleros por uma Primavera, por terem me permitido continuar tendo práticas musicais com o violão e por serem tão resilientes na missão de serem musicistas, encantando as pessoas por onde passam.

À Nina Neder Petrini, por pelos momentos importantes de respiro ao longo do trabalho e pela amizade bonita de tantos anos.

À família Nhô Arruda, por oferecem tanta Cultura para Campinas e por me ensinarem tanto sobre música e sobre a vida.

A minha amiga Laís Furlani Blanco, por me abrir portas e ensinar tanto sobre a amizade.

À Renata Lacerda Franco e José Roberto Marinho Bueno, minha mãe e meu pai, por me incentivar e acolher.

À nonna Andrietta, por me inculcir o gosto pela arte, pela pesquisa e pelo estudo de idiomas. Nonna, obrigado por todos os trabalhos de escola que fizemos juntos. Também a Giovanni Sebastiano Lenard, pelos cursos de inglês e pela paternidade.

Aos meus irmãos e sobrinhos, Juliana Alessandra Lenard, Danilo Barcellos Bueno, Priscila de Azevedo e Sousa Venosa, Madalena, Teodoro, Tereza e Jorge. Desejo que a vida nos permita estar mais próximos, sinto muita saudade de todos vocês.

A minha irmã Bárbara por compartilhar comigo as intensidades de nossas pesquisas e por estar tão próxima. Babi, você é fundamental.

A minha orientadora Suzel Ana Reily, por ser tão ética na profissão de ensinar e pelos mundos que vem abrindo aqui na UNICAMP, trazendo tantas perspectivas atualizadas e potentes para os estudos musicais. Suzel, obrigado por tudo!

À professora Lorena Avillar de Muniagurria, pela disciplina “Antropologia para músicos” e por tantas trocas sinceras sobre a vida na pós-graduação.

As minhas colegas de pós Raquel Martins, Mariana Teófilo, Luiza Fernandes Coelho, Fernando de Sousa, Cristian Roa e Rafael Yasuda pela interlocução e descontração. Naquilo que compartilhamos percebo a enorme diferença entre um curso presencial e um curso a distância. Fazer pós, assim como a capoeira, é também sobre fazer amigos.

As minhas colegas do Projeto Temático “Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia” Gibran Teixeira Braga, Vi Grunvald e Erica Giesbrecht pela oportunidade de escrever um capítulo de livro com pesquisadoras experientes.

A Renan Bertho por me mostrar que músicos populares podem aprender a fazer pesquisa na etnomusicologia.

À Karen Boswall pelo curso de filmagem etnográfica que estimulou em mim grande interesse pelo fazer audiovisual.

À Alice Villela pela participação na minha banca de qualificação, pelos comentários sobre a pesquisa e pelas batucadas.

A José Roberto Zan pela participação na banca de defesa, pelas incríveis aulas na graduação e pelos comentários pertinentes sobre a metodologia deste trabalho.

A Rafael Victorino Devos, por me incentivar tanto com comentários e sugestões generosas para o meu texto. Rafael, dei muita sorte de tê-lo como participante na qualificação e na defesa. Agradeço também a Julio Cesar Stabelini pelas conversas e pela humildade.

A todos os funcionários do Instituto de Artes e da UNICAMP.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 - 88887.388091/2019-00.

RESUMO

Esta dissertação contribui para os estudos etnográficos e da capoeira, descrevendo o funcionamento de dois grupos: a Escola de Capoeira Angola Resistência (ECAR) e a casa de capoeira Angola Ferro Dobrado (AFD). A descrição aborda as diferentes memórias e tradições difundidas no interior dos grupos, assim como busca compreender as formas por meio das quais o fazer musical afeta a vida cotidiana dos capoeiristas envolvidos. A pesquisa investiga os efeitos que a música pode gerar nos corpos e qual sua relação com a memória social, assim como o papel destes efeitos para o aprendizado, participação e manutenção das comunidades de capoeira. A agência dos grupos, capoeiristas e instrumentos é abordada pelo enfoque teórico de autores como Tia DeNora, Tim Ingold e James Gibson. O conceito de *affordance*, inventado por este último e elaborado pelos anteriores, é central para a discussão. As memórias e tradições são abordadas pelo conceito de memória social, cuja principal referência é o trabalho de Paul Connerton.

Palavras-chave: Capoeira, Etnografia musical, Etnomusicologia, Percepção, Memória Social.

ABSTRACT

This dissertation contributes to ethnographic and capoeira studies, describing the functioning of two groups: the Escola de Capoeira Angola Resistência (ECAR) and the casa de Capoeira Angola Ferro Dobrado (AFD). The description explores different memories and traditions propagated within the groups, aiming to comprehend the ways in which musical activities impact the daily lives of the involved capoeiristas. The research investigates the effects that music can generate on bodies and its relationship with social memory, as well as the role of these effects in the learning, participation, and sustainability of capoeira communities. The agency of the groups, capoeiristas, and instruments is addressed through the theoretical perspectives of authors such as Tia DeNora, Tim Ingold, and James Gibson. The concept of affordance, introduced by the latter and developed by the former, is central to the discussion. Memories and traditions are approached through the concept of social memory, with the main reference being the work of Paul Connerton.

Keywords: Capoeira, Musical Ethnography, Ethnomusicology, Perception, Body, Social Memory, Perception, Social memory

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1: Ladainha	25
1.1. Significados musicais.....	27
1.2. <i>Affordances</i>	31
1.3. <i>Affordances</i> musicais.....	35
1.4. Aprendizagem na prática: enabitação.....	38
1.5. Sobre o modo de trabalhar.....	47
Capítulo 2: A Resistência	52
2.1. Memórias Cômicas.....	55
2.2. Memórias Regionais.....	63
2.3. Memórias de Grupo.....	83
2.4. Memórias Corporificadas.....	97
Capítulo 3: O Treino	103
3.1. A musicalidade e os treinos.....	111
3.2. <i>Affordances</i> da execução musical.....	119
3.2.1. <i>Affordances</i> da ação e da percepção social.....	120
3.2.2. <i>Affordances</i> dos instrumentos musicais e seu aprendizado.....	125
3.3. <i>Affordances</i> da escuta musical.....	146
3.3.1. <i>Affordances</i> dos estados de ânimo.....	146
3.3.2. <i>Affordances</i> do movimento e sincronização.....	149
Capítulo 4: A Roda	154
4.1. Aquecimento.....	158
4.2. Ladainha.....	166
4.3. Canto-corrido.....	178
4.4. Adeus, Adeus.....	187
Capítulo 5: A Vida Cotidiana	192
Referências Bibliográficas	200

INTRODUÇÃO



No dia 27 de junho de 2019, cheguei no Centro de Vivência III da Moradia Estudantil da UNICAMP no fim da tarde. Era uma quinta-feira, dia de roda de capoeira, mas não era uma roda qualquer. Seria a abertura da comemoração dos seis anos do núcleo da Escola de Capoeira Angola Resistência (ECAR) tocado pelo contra-mestre Fernando, onde sou aluno desde 2015. No dia anterior tínhamos decorado as paredes com um grande cartaz com o logo da escola, retratos de mestres e painéis de fotos que ilustravam a trajetória do núcleo e da capoeiragem que nos traziam até aquele momento.

Quando cheguei, o salão já estava varrido e o fogão industrial instalado. Abri a capa do meu tripé para câmera fotográfica, instalei o adaptador para celular e comecei a fazer alguns vídeos curtos em diferentes ângulos. Pouco tempo depois chegaram alguns colegas trazendo as compras de mercado, feitas com o dinheiro arrecadado pelo coletivo através de uma festa junina e rifas. Eram abóboras, sacos de feijão, carnes, temperos e cerveja para a janta que seria servida no fim da roda. Enquanto as pessoas iam chegando e se trocando, os alunos do contra-mestre e da treinel Mariana preparavam os alimentos e organizavam o espaço da roda, armando e afinando os berimbaus e trazendo os demais instrumentos da salinha, que já estavam arrumados devido à manutenção feita alguns dias antes quando trocamos os arames e fios de rami dos berimbaus, jogamos fora cabaças velhas e quebradas, afinamos os couros e consertamos os caxixis e pandeiros.

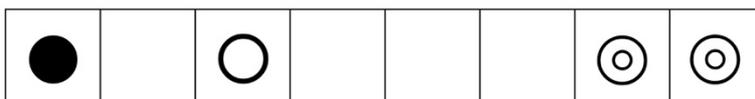
Logo chegou Mestre Topete, fundador da escola, e nosso convidado especial, o contra-mestre Weverton, que veio de Sergipe e estava ficando na minha casa. Nós o conhecemos numa visita à Aracaju, quando fomos visitar o novo núcleo da Escola inaugurado por um aluno responsável do contra-mestre Fernando. Quando estávamos lá, Weverton nos convidou para sua roda e chamou Fernando para dar uma oficina em seu espaço. retribuindo, ele aceitou o convite para participar do nosso evento. Outros alunos que haviam se mudado de Campinas também vieram para participar das festividades, além de outros capoeiristas de outros núcleos e outras escolas de capoeira. Muitos queriam conversar um pouco com o contra-mestre de fora, e se formavam grupos ao seu redor. Os mestres também conversavam entre eles.

Ao anoitecer o salão já estava cheio, barulhento e cheiroso. O som da afinação dos berimbaus se misturava com as conversas, com o apito de painéis de pressão, com o cheiro de feijão e de incenso. Os que chegavam iam se cumprimentando e se trocando. Pouco depois das 20h, mestre Topete gritou com uma voz brava e debochada, lembrando de Mestre Ananias, consagrado mestre de São Paulo, conhecido por sua braveza e rispidez: “Bateria! Bateria!”. Aos poucos, os capoeiristas se dirigiram ao local onde seria feita a roda. Aproveitei a deixa para mudar de lugar o tripé com o celular e posicionar o gravador portátil atrás da cadeira do gunga.

O gunga é o berimbau mais grave do trio de berimbaus da Capoeira Angola. No conjunto instrumental da ECAR ele é a referência para a posição, toques e andamentos dos demais instrumentos. A esquerda do gunga vêm os outros berimbaus, médio e viola, seguidos de dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque. A primeira formação da bateria neste dia foi composta apenas por alunos de Fernando, para que mostrassem como anda o desenvolvimento dos toques de instrumentos no núcleo e para dar boas-vindas aos convidados.

Quando todos da bateria já estavam sentados em suas cadeiras e os demais capoeiristas sentados em roda no chão, o contra-mestre Fernando começou uma sequência de notas graves no gunga e o som metálico combinado com o chiado do caxixi anunciou que começava o ritual. Depois de uma curta improvisação, Fernando começou a tocar o padrão do toque que se denomina na ECAR como “angola”, produzido pela percussão da corda de arame com baqueta de bambu e pelos diferentes níveis de pressão do dobrão sobre a corda, conforme transcrito a seguir¹:

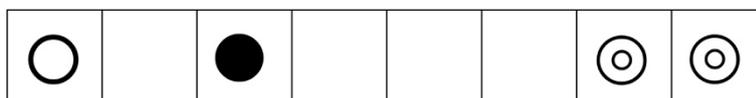
¹ Escolhi o TUBS (Time Unit Box System) como sistema para a notação de toques ao longo desta dissertação para evitar algumas características da partitura tradicional que não necessariamente fazem



- :Som ressonante produzido pela corda do berimbau solta, nota mais grave do instrumento.
- :Som ressonante produzido pela corda do berimbau totalmente pressionada pelo dobrão, encurtando sua vibração e produzindo nota mais aguda do que a anterior.
- ◎:Som chiado sem ressonância, produzido pela corda levemente pressionada pelo dobrão, não o suficiente para que se ouça o harmônico.

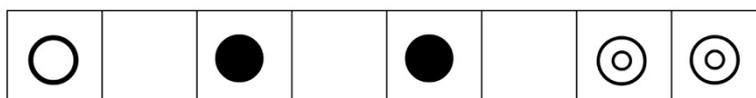
$$\square = 15 \text{ bpm}$$

Em seguida pudemos ouvir o som ligeiramente mais agudo do berimbau médio. Assim como o gunga, o médio começou com um breve improviso, mas em seguida passou a executar o toque denominado na ECAR como São Bento Pequeno.



$$\square = 15 \text{ bpm}$$

Finalizando a entrada do trio de berimbaus, o viola, instrumento mais agudo do que os demais, começou com um improviso mais articulado e em seguida entrou no seu primeiro toque padrão, denominado na ECAR como São Bento Grande, também mais articulado que os demais.



$$\square = 15 \text{ bpm}$$

Em seguida, começando com curtas improvisações e entrada em padrões rítmicos, pudemos ouvir a dupla de pandeiros, que trouxeram uma sonoridade nova, o couro, o agogô com seu som metálico, penetrante e agudo, o chiado do reco-reco e, finalizando, o

sentido no contexto da capoeira. Um exemplo é a preocupação com a duração precisa de cada nota. O TUBS facilita a observação de elementos que julgo mais importantes, como a interação entre os toques e as técnicas usadas para extrair as diferentes sonoridades de cada instrumento (KOETTING, 1970:126). Busco também aproximar o leitor não familiarizado com os valores rítmicos da partitura, que pode mais facilmente interpretar a transcrição graças a simplicidade do sistema.

som grave do atabaque. Nos breves improvisos de entrada, os capoeiristas têm oportunidade de demonstrar parte suas habilidades musicais, para em seguida manter o toque padrão por pelo menos algum tempo, até que se sinta o espaço para mais improvisação sem desestruturar a bateria.

A esta primeira seção musical das rodas da ECAR se dá o nome de aquecimento de bateria; nela, o conjunto instrumental apresenta uma sequência de toques que são classificados pela combinação dos toques individuais de cada berimbau. A configuração descrita acima, ou seja, gunga tocando Angola, médio tocando São Bento Pequeno e viola tocando São Bento Grande, configura o que os capoeiristas da ECAR chamam de toque Angola. Pode parecer confuso, mas existe o toque Angola para o berimbau individualmente e o toque Angola para o conjunto de berimbaus, que inclui a execução de outros toques. Angola é o primeiro toque do conjunto na sequência de aquecimento da bateria. O segundo se chama São Bento Grande; nele, gunga e viola se invertem: o gunga passou a fazer o toque São Bento Grande, enquanto o viola passou a fazer o Angola. Em seguida os outros toques, que também são compostos por combinações entre os berimbaus: Apanha Laranja, Jogo-de-Dentro, Santa Maria e Jogo-de-Dentro novamente. Seguem as transcrições dos padrões de cada toque²:

Toques do aquecimento de bateria

Angola

Gunga	●		○			⊙	⊙	Angola
Médio	○		●			⊙	⊙	São Bento Pequeno
Viola	○		●	●		⊙	⊙	São Bento Grande

□ = 15 bpm

São Bento Grande

Gunga	○		●	●		⊙	⊙	São Bento Grande
Médio	○		●			⊙	⊙	São Bento Pequeno
Viola	●		○			⊙	⊙	Angola

□ = 15 bpm

Jogo-de-dentro

Gunga	○		●		○	⊙	⊙	Jogo-de-dentro
Médio	○		●			⊙	⊙	São Bento Pequeno
Viola	○		●		○	⊙	⊙	Jogo-de-dentro

□ = 15 bpm

² As barras que separam a transcrição dos toques Apanha Laranja e Santa Maria apontam que ao longo de um ciclo do padrão executado pelos berimbaus gunga e viola, ocorrem quatro ciclos do padrão executado pelo berimbau médio.

Apanha Laranja

Gunga	●	●	●	●	⊙	⊙	●	●	●	○	⊙	⊙	○	●	○	●	○	●	○	⊙	⊙	Apanha Laranja		
Médio	○	●			⊙	⊙	○	●			⊙	⊙	○	●			⊙	⊙	○	●		⊙	⊙	São Bento Pequeno
Viola	●	●	●	●	⊙	⊙	●	●	●	○	⊙	⊙	○	●	○	●	○	●	○	⊙	⊙	Apanha Laranja		

□ = 15 bpm

Santa Maria

Gunga	●	●	●	●	⊙	⊙	●	●	●	○	⊙	⊙	○	○	○	○	⊙	⊙	○	○	○	●	⊙	⊙	Santa Maria
Médio	●	○			⊙	⊙	●	○			⊙	⊙	●	○			⊙	⊙	●	○			⊙	⊙	Angola
Viola	●	●	●	●	⊙	⊙	●	●	●	○	⊙	⊙	○	○	○	○	⊙	⊙	○	○	○	●	⊙	⊙	Santa Maria

□ = 15 bpm

Jogo-de-dentro

Gunga	○	●		○		⊙	⊙	Jogo-de-dentro
Médio	○	●				⊙	⊙	São Bento Pequeno
Viola	○	●		○		⊙	⊙	Jogo-de-dentro

□ = 25 bpm

Durante o aquecimento da bateria naquela noite de junho de 2019, fossem capoeiristas ou não, a maioria dos presentes observava silenciosamente a sequência de toques de Fernando e seus alunos. Mais pessoas chegaram ao longo do aquecimento e alguns as recebiam falando baixo. Pôde-se perceber um aspecto quase solene do aquecimento da bateria, muitos dos presentes tinham o semblante sério e concentrado. Alguns fechavam os olhos, como se fosse uma meditação em que se prepara para o que está prestes a começar. Mestre Topete estava sentado em uma cadeira ao lado da roda e, ao contrário dos demais, falava alto e animadamente, recebendo quem chegava.

O aquecimento da bateria foi finalizado com um sonoro e rápido grito de Fernando: “Iê!”. O salão ficou, de repente, silencioso. Ouvia-se as crianças brincando lá fora, água fervendo e uma ou outra conversa do outro lado do salão. Todos os capoeiristas já estavam concentrados no ritual. Contra-mestre Fernando fez uma fala de agradecimento e abertura das festividades; falou sobre a história do núcleo, agradeceu e parabenizou seus alunos por mais um ano de trabalho. Convidou mestre Weverton para assumir o berimbau médio e um aluno da treinel Mariana assumiu o segundo pandeiro. Então, empunhou o berimbau e fez novamente um improviso de entrada. Médio e viola foram entrando com seus respectivos improvisos e aos poucos se fixaram no toque Angola de bateria. Os dois pandeiros também entraram, com leveza. Os capoeiristas que estavam nas extremidades da roda, um ao lado do gunga e o outro ao lado do atabaque, se levantaram, reverenciaram a bateria e se acoraram em frente aos berimbaus. Estes dois capoeiristas eram o Contra-Mestre Nicodemos, que ficou em frente ao gunga, e um capoeirista visitante, do grupo Angoleiros do Interior, que ficou em frente ao viola.

Enquanto isso, Fernando, anunciou em voz alta: “Chegou aí, da Escola de Capoeira Resistência, a treinel Mariana!”, ao que se seguiu uma alegre algazarra.

Um longo “Iê” de Fernando anunciou que seria cantada a ladainha, primeiro canto da roda. Os capoeiristas que detinham o agogô, o reco-reco e o atabaque souberem, então, que não deveriam tocar naquele momento. O berimbau viola, que vinha tocando o toque São Bento Pequeno mudou seu padrão pra Angola, juntando-se ao gunga. Este era um toque de bateria diferente, específico para a ladainha. Neste momento, o contra-mestre Nicodemos e seu parceiro de jogo se cumprimentaram com um aperto de mão. O capoeirista visitante trouxe as mãos unidas para a testa, como quem pede uma benção, ao que seu Nico assentiu com a cabeça singelamente. Então, ambos assumiram uma postura de guarda, agachados com os cotovelos sob os joelhos. Ao longo de toda ladainha, seu Nico manteve a cabeça abaixada, olhando para o chão como se ali tivesse alguma coisa. O capoeirista visitante manteve o olhar fixo em Fernando. Todos os capoeiristas ouviram, então, ao canto com os seguintes versos:

*Dá licença meus colegas
Para mim contar uma história.
Essa história meus colegas
É da Capoeira Angola.
Mestre Pastinha
Foi o rei da capoeira
De Angola em Salvador.
Morreu pobre na miséria,
Mas hoje tem o seu valor.
Ensina mestre, o que africano lhe ensinou.
Ensina mestre, o que africano lhe ensinou,
Camaradinha.*

A ladainha que Fernando escolheu para começar o aniversário de seu núcleo foi consagrada pela voz de mestre Curió e, com exceção dos novatos, era conhecida por todos. O contorno melódico que Fernando utilizou em junho de 2019, no entanto, é bastante diferente do original. Segue transcrição:

Dá li - cen - ça meus co - le - gas

Pa - ra mim con - tar uma his - tó - ria

Es - sa his - tó - ria meus co - le - gas

É da ca - po - ei - ra an - go - la

Mes - tre Pas - ti - nha

Foi o rei da ca - po - ei - ra

De An - go - la em Sal - va - dor

Mor - reu po - bre na mi - sé - ria

Mas ho - je tem o seu va - lor

Me en - si - na mes - tre o que a - fri - can - no lhe en - si - no - u

Me en - si - na mes - tre o que a - fri - ca - no lhe en - si - nou

Ca - - ma - - ra dinha

A transcrição dá conta da altura das notas, mas poderia ser mais precisa porque em alguns momentos foram cantadas notas ligeiramente mais agudas do que os limites estipulados para cada tom no sistema tonal; é útil no sentido de demonstrar que existe uma tonalidade estabelecida no canto de Fernando. No entanto, foge a transcrição um aspecto importante, uma crueza, uma forma quase intuitiva de cantar que aproxima o canto de Fernando da voz falada. Os limites entre a fala e o canto são assunto importante dos estudos etnomusicológicos, pois são uma faceta da empreitada maior de definir o que pode ou não ser considerado música nas diferentes sociedades e culturas. Determinar estes limites é complexo, mas posso dizer por hora que a transição da fala para o canto envolve a estetização e promove “performatividade”; também é relevante dizer que para determinar onde se encontra uma voz no contínuo fala-canto, deve-se atentar não apenas à sua tonalidade, mas também à sua textualidade (REILY, 2014: 37-38).

O timbre da voz de Fernando soou grave e com aspereza particular. O elemento que escapa a transcrição, entretanto, também não pode ser descrito apenas pelo seu timbre. É sua própria materialidade, algo que remete a Fernando e sua devida presença física enquanto capoeirista, e pode ser chamado de “grão” ou “granulado” de sua voz (BARTHES, 1977; REILY:2014:38). Cunhado pelo semiólogo Roland Barthes, este conceito remete ao que está “manifesto e persistente (ouve-se apenas *isso*), além (ou antes) do significado das palavras, de sua forma (da ladainha), do melisma e mesmo do estilo de execução: algo que é diretamente o corpo do cantor” (BARTHES, 1977:181). Barthes escreveu que a melhor definição para a significância de tal característica da voz seria “a própria fricção entre a música e algo mais, onde algo mais é a linguagem específica (e, de alguma forma, a mensagem)” (IDEM:185). O contexto no qual Barthes explica a ideia de “grão” é o canto lírico, mas o próprio autor sugere que na ópera as vozes se deslocaram de sua plenitude para o que chama de “expressividade dramática”, campo onde o granulado teria pouco significado. Por outro lado, conforme nos informa Jonathan Dunsby, o granulado da voz é útil e evidente em relação a música de tradição oral (2009:119).

Como foi dito acima, o canto estetizado promove “performatividade”. Quando Fernando entoou um longo “Iê”, os capoeiristas com experiência mínima souberam exatamente o que iria acontecer: a performance de uma ladainha. Souberam que, a partir daquele momento, o que seria dito não seria necessariamente uma mensagem do próprio Fernando, mas poderia ser, como foi o caso, de algum outro Mestre ou poderia contar sobre eventos lendários ou muito antigos que Fernando não teria presenciado. No cantar

das ladainhas ocorre um deslocamento entre duas vozes: a voz agente, que transmite uma mensagem, e a voz sonoridade, que remete ao corpo de quem canta, criando a possibilidade de uma “voz dentro da voz” (REILY, 2014:38). A voz que surge, contudo, continua emanando do próprio corpo do cantor. Então, no granulado de sua voz, conforme incorpora toda a gestualidade da voz agente, abra-se a possibilidade de uma experiência onde “as tensões entre o passado e o presente se encontram; o sagrado e o cotidiano se fundem; as fronteiras entre o indivíduo e a sociedade se tornam ambíguas” (IDEM). Este fenômeno é, possivelmente, o que explica a característica do som da voz que o timbre não pôde explicar.

Assim como o longo “Iê” anunciou o começo da ladainha, a palavra camaradinha determinou o seu fim. E como era esperado pelos capoeiristas presentes, começava a próxima modalidade de canto na estrutura do ritual, a chamada louvação. Fernando cantou primeiramente o que na ECAR se denomina chula: “Vamo simbora!”. Os detentores do agogô, do reco-reco e do atabaque começaram a tocar seus padrões todos juntos, sem improvisos nem variações e o viola mudou seu padrão novamente para o toque São Bento Grande. O coral de muitas vozes dos presentes, senão todas, respondeu às palavras de Fernando, preenchendo o salão com a maior massa sonora até o momento: “Iê, vamo simbora camará!”, não antes de mestre Topete exclamar “Agora! Axé! Vai lá!”. Os dois capoeiristas acorados em frente ao berimbau cantaram e levantaram seus braços em direção aos berimbaus. Em seguida, o contra-mestre Nicodemos virou de lado, estendendo seus braços em direção às suas costas e ao centro da roda. Seu parceiro de jogo também fez o movimento, respondendo ao gesto de seu Nico. Alguns capoeiristas do outro lado da roda também ergueram seus braços em direção ao centro da roda.

Fernando prosseguiu com os seguintes versos, sendo respondido pelo canto e outras manifestações vocais dos capoeiristas que compunham a roda (entre colchetes, estão algumas ações performadas pelos capoeiristas dentro da roda³):

C. M. Fernando: *Pela barra a fora.*

Coro: *Iê, a barra a fora, camará!*

[V. repetiu o gesto de erguer os braços para a bateria e depois para o outro lado da roda]

C. M. Fernando: *(Oilelê) Viva meu mestre.*

Coro: *Iê, viva meu mestre, camará!*

³ Contra-mestre Nicodemos (N.) e capoeirista visitante (V.).

[N. se apoiou com um braço no chão e levou o outro do gunga em direção a mestre Topete. Terminou o movimento levando o braço para a cabeça e segurando a aba do seu chapéu. V. ergueu os braços em direção aos berimbaus]

C. M. Fernando: *(Oilelê) A capoeira.*

Coro: *Iê, a capoeira, camará!*

[N. abriu os braços em direção ao chão da roda. V. levou as duas mãos próximo as orelhas, em seguida abriu os braços e girou levemente o corpo de um lado para o outro, reverenciando toda a bateria de braços abertos]

C. M. Fernando: *(O iaiá) Que é de Angola.*

Coro: *Iê, que é de Angola, camará!*

[N. fez movimentos acompanhando a música com o braço, como se percutisse algo com uma baqueta. V. ergueu os braços em direção aos berimbaus]

C. M. Fernando: *(Olelê) A todos nós.*

Coro: *Iê, a todos nós, camará!*

[V. ergueu os braços em direção ao gunga e em seguida em direção ao outro lado da roda]

C. M. Fernando: *Dá volta ao mundo.*

Coro: *Iê, da volta ao mundo, camará!*

[N. e V. se olharam por alguns segundos. N. apontou com as duas mãos abertas em direção a roda. V. apontou com o mesmo gesto para N.]

C. M. Fernando: *(O iaiá) Que mundo deu.*

Coro: *Iê, que mundo deu, camará!*

[N. e V. ergueram os braços em direção aos berimbaus]

Fernando: *(O iaiá) Que ainda vai dar (ahah!).*

Coro: *Iê, que ainda vai dar, camará!*

[N. e V. novamente ergueram os braços, mas com movimento de menor amplitude]

Se na performance da ladainha existe uma voz dentro da voz, com o coro que responde à louvação, se estabelece a possibilidade de uma única voz (agente) composta pelas múltiplas vozes (sonoridades) dos capoeiristas presentes (REILY, 2014: 39). Essa voz, é a voz do coletivo, que endossa o conteúdo da ladainha e participa, a cada resposta do coro, de algo próximo ao sentido de acesso coletivo a um mundo ideal, que encanta momentaneamente uma visão de mundo para a realidade nos acordes finais das toadas no contexto das folias de Reis, estudadas por Reily (2002:141). Mais detalhes sobre as

similaridades e diferenças entre os cantos do reisado e da capoeira Angola serão vistos no capítulo 5.

No contexto da ECAR, os versos finais da louvação, onde aparecem as voltas que o mundo dá, são também um sinal para o capoeirista experiente de que a louvação chegou ao fim e de que se seguirá o primeiro canto-corrido, o canto que aciona o começo do jogo de capoeira. Imediatamente após a última resposta do coro da louvação, Fernando cantou:

*Vai começar a capoeira,
Angola vai acontecer.
Angola, vai mostrar a sua ginga,
Vai soltar sua mandinga,
Fazer seu corpo tremer.*

Com a entrada do canto-corrido o andamento acelerou cerca de 2 bpms. Antes da resposta do coro, mestre Topete convidou os presentes a acompanhar a bateria com palmas e, dessa forma, todos que estavam na roda passaram a complementar o som instrumental da bateria. O padrão rítmico com que se costuma acompanhar as palmas na ECAR está transcrito abaixo:

 = 62 bpm



Enquanto Fernando cantava o segundo verso, seu Nico estendeu as duas mãos em direção ao capoeirista convidado e eles se cumprimentaram novamente. Então fizeram espelhados o primeiro movimento do jogo, uma reverencia a bateria, e começaram a movimentação de capoeira. Durante o primeiro minuto de jogo não desferiram nenhum movimento de ataque em direção ao outro. Mantiveram seus corpos próximos ao chão em posições com três ou quatro apoios e aos poucos e com suavidade começaram a se emaranhar, passando rabos-de-arraia⁴ um em direção ao outro e esquivando-se com

⁴ Movimento característico da capoeira onde uma perna serve de base enquanto a outra se estica atacando o oponente com o calcanhar em um movimento giratório.

negativas⁵ e aús-de-cabeça⁶. Muitos outros movimentos foram executados, mas não vem ao caso descrevê-los agora. Durante os primeiros minutos de jogo ficou ressaltado o caráter da capoeira enquanto dança. Ambos pareciam pouco preocupados em aplicar golpes e para um observador experiente ficava claro que estavam estudando a movimentação um do outro. Depois de aproximadamente quatro minutos, o andamento da bateria acelerou novamente cerca de 2 bpms. Contra-mestre Nico marcou uma rasteira em seu adversário, mas não finalizou o movimento. O capoeirista visitante abriu um sorriso e seu Nico fez uma chamada. Uma chamada na capoeira Angola é um assunto extenso, mas resumidamente é uma emboscada. Seu Nico deu as costas para seu oponente e ficou parado com os braços abertos em direção a uma das laterais da roda, mantendo seu pescoço virado para trás para observar o atendimento da chamada⁷.

Enquanto o visitante se preparava para atender a chamada, Fernando estava cantando a sua parte na dinâmica de pergunta e respostas do canto-corrído e improvisou alguns versos:

Vai começar a capoeira.

Malandro vai chamar você.

Abre olho, abre o olho meu colega,

Ele vai pegar você.

Seu Nico tinha um sorriso comedido no rosto e ambos os jogadores encenaram o perigo das chamadas. Alguns dos capoeiristas sentados também sorriram ao ouvir os versos de Fernando e seu diálogo com a performance no centro da roda. Enquanto o coro respondia aos versos improvisados, o caráter do jogo se transformou. Primeiramente o capoeirista visitante deu uma discreta chapa⁸ nas costas de seu Nico, depois posicionou sua perna em um lugar perigoso, entre as pernas de seu oponente, obrigando-o a esquivar rapidamente. Talvez em diálogo com a mudança na dinâmica do jogo, o contra-mestre mudou a cantiga:

⁵ Defesa básica da capoeira Angola em que o capoeirista fica com o corpo de lado e rente ao chão, tendo como apoio os dedos de um dos pés e as mãos.

⁶ Movimento característico da capoeira Angola em que o corpo todo fica apoiado sob a cabeça em contato com o chão.

⁷ Atender a chamada de um capoeirista é se aproximar e encostar em seu corpo. Existem algumas modalidades de chamada, mas na maioria se caminha com os corpos encostados, dando passos para frente e para trás, onde há o perigo eminente de uma rasteira ou golpe inesperado.

⁸ Pontapé, nesse caso dado com o peito do pé.

Mas venha ver angola, (a iaiá)

Venha ver angola.

Venha, venha ver.

Em resposta aos ataques do capoeirista com quem jogava, contra-mestre Nicodemos aumentou o ritmo da movimentação, mas ao ouvir a mudança no canto os dois partiram para uma volta ao mundo, ou seja, deram uma volta caminhando pelas bordas internas da roda e se acocoraram no pé do berimbau⁹ para se cumprimentar e começar novamente o jogo. A nova cantiga, mais curta, propiciou uma maior velocidade entre a pergunta e a resposta vocal. No recomeço do jogo, a movimentação se tornou mais expansiva e alta. Os capoeiristas gingaram mais, deram aús¹⁰ e movimentos de ataque. Cerca de cinco minutos depois, ouviu-se uma sequência de toques constantes no berimbau. Os capoeiristas, então, vieram ao pé do berimbau, se cumprimentaram e abraçaram. Deixaram a roda pelas laterais e andando de costas para não perder o adversário de vista, pois até que se saia da roda o jogo ainda não acabou.

⁹ O pé do berimbau é o pedaço do chão em frente ao trio de berimbaus.

¹⁰ Movimento característico da capoeira em que o capoeirista sai passa pelo apoio apenas nos braços.

Capítulo 1

LADAINHA

Esta dissertação de mestrado investiga o papel da música no âmbito da vida cotidiana dos capoeiristas da ECAR. Busca principalmente compreender não o sentido musical abstrato e reflexivo, mas, como sugere Tia DeNora, “o que a apropriação de materiais culturais [música] alcança *em ação*. O que a cultura ‘faz’ por seus utilizadores [capoeiristas] dentro do contexto de suas vidas” (DENORA, 2000:6, tradução nossa). Complementando as ideias de DeNora para esta pesquisa, Tim Ingold sugere que devemos estudar como as pessoas escutam, veem e tateiam na prática de suas próprias vidas e não o reflexo disso em interpretações reflexivas e imaginárias (INGOLD, 2008). A crítica de Ingold se referiu a estudos da antropologia dos sentidos que só observaram aquilo que passasse por uma “reflexão consciente”, posteriormente aparecendo na forma de discursos e expressões discursivas, ignorando o papel dos sentidos na orientação prática de um corpo no mundo. Ingold refuta a ideia de que ouvir seja habitar um domínio de sons, uma *soundscape*, e sugere que ouvir, assim como ver e sentir são formas de sentir o mundo (INGOLD, 2011:320). DeNora demonstra em seu trabalho que a música tem efeitos na vida cotidiana das pessoas. Aqui buscarei demonstrar como isso ocorre na prática de capoeira. Parto da minha vivência como aluno da Escola para uma discussão teórica sob uma perspectiva ecológica, refletindo sobre música, cultura e natureza (ALLEN; DAWE, 2016). A percepção é um assunto central e é entendida mais como um gatilho da ação imediata do que como uma base para complexos processos cognitivos que separam os “estímulos sensoriais brutos” ligados à acústica (Natureza) de sua “interpretação mental” ligada ao social e estético (Cultura) (CLARKE, 2005).

A pesquisa aborda como capoeiristas, não-capoeiristas, instrumentos, uniformes, músicas, lugares, saberes incorporados, aprendizados, percepção e ação se sobrepõem e se constituem no dia-a-dia de rodas e treinos, revelando um “agregado de fios de vida” (STABELINI, 2016:102 apud INGOLD, 2015:143). Não serão privilegiadas as representações mentais dos indivíduos, mas o fluxo vivo onde os capoeiristas percebem, aprendem e se adaptam em seus ambientes com corpo e mente integrados (CLARKE, 2005). Isso diz respeito a um entendimento do significado musical prático e cotidiano.

Neste primeiro capítulo, o enfoque é teórico e abordo a percepção e a apreensão das sonoridades de maneira geral, para que mais a frente se trate das especificidades da capoeira da ECAR. Greg Downey, antropólogo que desenvolveu um importante trabalho

sobre capoeira e percepção, escreveu que um estudo fenomenológico da música e da escuta musical que se possa dizer completo deve abordar duas facetas que moldam a percepção musical: de um lado a faceta pré-abstrata, pré-predicativa, corporal e mimética e de outro lado a faceta discursiva, simbólica e histórica (2002: 504). Neste primeiro momento, abordarei este aspecto dito pré-cultural da música, para posteriormente, ao longo dos próximos capítulos abordar as importantes significações históricas e simbólicas, inclusive buscando, como explicarei adiante, abordá-las a partir de um modelo cognitivo direto. Portanto, questões essenciais a trabalhos sobre capoeira como identidade e ancestralidade serão abordadas mais adiante, a partir das teorias que buscarei desenvolver neste capítulo. É importante dizer que apesar de existirem aspectos pré-culturais da música, que antecedem processos de significação e remetem a uma apreensão direta da materialidade de objetos sonoros, isso não quer dizer que a música ou a escuta em si sejam pré-culturais ou individuais. Como sugere Downey, “o senso de escuta de um capoeirista é uma realização cultural” (IDEM), mas para compreendê-la, uma abordagem ecológica e direta da cognição se mostrará proveitosa.

Para começar esta explanação teórica, partirei da ideia de Tia DeNora de que a música gera efeitos sobre as pessoas. Quanto a isso, a autora fez alguns questionamentos que são assunto das investigações deste trabalho:

Como a música funciona para alcançar seus variados fins? A música faz pessoas fazerem coisas? É como uma força física ou droga? Afetará todos seus destinatários de um jeito parecido? Seria possível não apenas documentar os efeitos musicais, mas começar a explicar como a música alcança estes efeitos? ... De que forma devemos especificar a conexão de música com significados sociais e incorporados e com formas de sentimento? Quanto do poder musical de afetar a forma da agência humana pode ser atribuído apenas à música? E o quanto estas questões estão afiliadas com questões mais gerais da ciência social sobre o poder dos artefatos e sua habilidade em interessar, arrolar e transformar seus usuários? (DENORA, 2000: 18, 20, tradução nossa).

Para responder a estas perguntas, DeNora recorre ao trabalho de Bruno Latour, dizendo que não devemos recair nos erros gêmeos provenientes do tecnologismo e do sociologismo (1991 apud DENORA, 2000:38); ou seja, não devemos pensar que os efeitos gerados por materiais culturais estejam totalmente prescritos no objeto (toques, instrumentos), nem que sejam totalmente dependentes dos agentes que se apropriam deles (capoeiristas), mas estão na relação entre ambos. O que ela chama de “força semiótica dos materiais culturais”, só pode então ser compreendido através de um olhar para locais e contextos sociais específicos revelando como conjuntos de significados e agentes estão em constante negociação e renegociação.

Não existe atalho para este debate; apenas a pesquisa etnográfica terá a capacidade e o poder para elaborar a nossa conceituação sobre as implicações de tais processos - existe muito trabalho a ser feito antes que os mecanismos através dos quais materiais culturais “operam” sejam adequadamente entendidos (DENORA, 2000:38, tradução nossa).

O trabalho desta dissertação vai neste sentido: o objetivo é compreender como a música é apreendida, como possibilita o surgimento de significados e como afeta os capoeiristas. Para isso, ao longo deste capítulo tratarei do conceito de significado que estou empregando. Em seguida, apresentarei a noção do psicólogo americano James Gibson de *affordance*. Como Gibson foi reticente quanto a música, tratarei também das ideias de seus comentadores sobre as *affordances* musicais. Nos capítulos seguintes observaremos de perto o aprendizado da capoeira e por isso dedicarei uma seção também à minha conceituação de aprendizagem. Para terminar o capítulo, abordarei as questões metodológicas.

1.1. Significados musicais

Em seu livro *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Eric Clarke sugere que, por uma perspectiva ecológica, os significados musical e sonoro estão diretamente relacionados à percepção. Pode parecer óbvio, mas é uma afirmação importante, pois a distinção entre música e outros sons costuma ser explicada justamente imputando à música uma escuta “mental”, para além da percepção. Para formular seu argumento, o autor se baseia em alguns pontos. Primeiramente, afirma que a função mais importante da percepção auditiva é descobrir de que se tratam e de onde vêm os sons; ou seja, trata-se de especificar os sons. Em seguida, quando se compreende qual a fonte de algum som, começa-se a entender seu significado. Essa compreensão, no entanto, pode variar em relação a diferentes ouvintes, com diferentes bagagens de aprendizados perceptivos, e em relação ao contexto em que se dá a escuta. Afinal, sons podem especificar muitas coisas ao mesmo tempo. Ouvir e reconhecer um som é entender o seu significado perceptivo, o que levará à ação. Ouvir um som e não o reconhecer apropriadamente, por outro lado, poderá levar o/a ouvinte a não agir apropriadamente. O significado, para Clarke, está associado à percepção e ação e não à interpretação. Mas é importante frisar que agir adequadamente irá depender do contexto em que a experiência e o significado perceptivo ocorrem. Um dos principais pontos desta

ideia é que, a partir dela, tanto os significados dos sons ditos musicais quanto os significados dos sons ditos não-musicais que ouvimos em nossas vidas cotidianas podem ser entendidos pelo mesmo fenômeno cognitivo. Como exemplo, agir adequadamente em relação a um som que se percebe se aplica tanto ao reconhecimento de uma cadência final em um concerto, que levaria o ouvinte a se preparar para o aplauso, quanto a reconhecer o som de algo errado com o pneu de uma bicicleta, que o levaria a parar e fazer algo para resolver a questão (CLARKE, 2005:7).

Para Clarke, é central a discussão sobre autonomia e heteronomia da música em relação à vida cotidiana. Sua tese é que, no momento da escuta, estamos sempre engajados com os sons, sendo impossível uma escuta passiva, desengajada. Ou seja, ouvir música sempre levará a ação, mesmo que de forma oculta ou sublimada. Isso se aplicaria também aos contextos em que a música é construída socialmente como entidade autônoma ou cuja única função seja si própria. Nesse sentido, o autor afirma que uma das coisas que a música pode nos oferecer é justamente a possibilidade para a criação de construções sociais sobre seu próprio material imanente.

Clarke sugere que muitas das teorias do significado musical, incluindo a de DeNora, apesar de abordarem a experiência da escuta, não consideram a percepção em si como algo fundamental na explicação. Esta é feita através das teorias semióticas, da construção social ou da expressão, onde os sons brutos seriam apreendidos e processados em unidades básicas de algum tipo para ganharem seu sentido a partir das estruturas mentais baseadas em representações e memórias, que vão se formando em um processo cognitivo. Os sons, então, seriam primeiramente apreendidos de forma crua e ganhariam seu sentido e estrutura através de processos internos do ouvinte. Clarke chama este modelo cognitivo de “processamento-de-informações” e afirma que o modelo ecológico da cognição surge como resposta aos seus equívocos.

A teoria do processamento-de-informações, segundo o autor, surgiu nos anos 1970 e se mantém ainda hoje como concepção dominante sobre a percepção auditiva e psicológica, tanto na academia quanto no senso comum. Em tal perspectiva, a percepção musical pode ser entendida como um conjunto de estágios ou níveis, partindo do mais simples, “primitivo” e ligado ao som bruto do ambiente em direção a esquemas cognitivos e culturais mais complexos. A teoria oferece uma rota estrutural clara, que tem o formato de uma pirâmide dividida em quatro segmentos transversais. Na base da pirâmide estaria o som na forma com a qual nos deparamos com ele no ambiente, isto é, como som enquanto fenômeno físico-acústico. Logo após, constituindo o segundo nível da pirâmide,

estaria o domínio físico/mental-psicoacústico. Trata-se da entrada do som na estrutura cognitiva e a aparição de atributos musicais básicos, como timbre, categorias rítmicas e frequências. No terceiro nível da pirâmide, o domínio da mental-cognição, apareceria a forma musical, a métrica, a tonalidade, categorias musicais que dependeriam do estágio anterior. O topo da pirâmide, que de certa forma é o objetivo de todo o processo, seria o estágio onde apareceria o significado musical e o valor estético. O estágio final seria a somatória de todos os estágios em um domínio crítico, social e cultural, naturalmente mais elaborado que os anteriores.

Além da rota estrutural clara, indo do mais simples ao mais complexo, outra vantagem de se pensar a percepção musical dessa forma é a noção de que o fluxo de informações cognitivas pode fluir tanto da base para o topo quanto no sentido contrário. O topo da pirâmide também influenciaria a chegada de novas informações; afinal, a experiência prévia sempre terá um efeito na interpretação de novos eventos. Assim, a teoria consegue apresentar uma hierarquia de estágios de processamento de estímulos sem cair em determinismos agudos e ainda explicar como diferentes ouvintes podem apreender significados diversos para um mesmo fenômeno sonoro, isso dado que o topo da pirâmide cognitiva de cada indivíduo seria único e influenciaria, de forma igualmente única, a apreensão dos sons que se encontram no ambiente.

John Sanders, filósofo que escreveu sobre a percepção e suas diferentes abordagens teóricas, sugere que a escolha de diferentes teorias perceptivas, sejam elas tradicionais ou ecológicas, é fruto da estratégia e dos objetivos a que se propõe quem escolhe usá-las (SANDERS, 1999:126). Como Clarke busca provar que não há escuta musical que não leve à ação, ele opta pela perspectiva ecológica, apresentando os problemas do modelo do processamento-de-informações. Na elaboração de sua crítica, primeiramente, o autor sugere que o modelo depende demais da criação de representações mentais, algo como uma constante duplicação interna do mundo, citada e também criticada por Ingold (2000). O modelo também seria demasiadamente abstrato e desincorporado, apartado da ação e baseado na pressuposição de que estímulos complexos são formados por estímulos mais simples, o que fica desmentido pela prática perceptiva. Clarke defende que muitas vezes apreendem-se coisas como o gênero musical muito antes de nos atentarmos aos timbres da instrumentação de forma consciente. Além disso, o processamento-de-informações parte da ideia de que o ambiente em que nos encontramos é uma confusão de estímulos desordenados que ganham sua estrutura dentro de nossas mentes, o que remonta às fundações da psicologia estadunidense e está expresso

na afirmação do psicólogo William James (1842-1910) de que o ambiente seria uma “confusão de zumbidos que florescem” (JAMES, 1892: 16 apud CLARKE, 2005:12). Outra ideia que nasce deste tipo de formulação é a de que a estrutura cognitiva difere entre seres humanos criados em ambientes e contextos diferentes, ligando diferentes vivências a diferentes processos cognitivos. Isso não é necessariamente verdade. Em um texto introdutório a um dos capítulos do livro *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, Ingold escreveu que procurou:

repudiar o axioma fundador [...] de que a percepção consiste [...] na modelagem cultural de experiências recebidas pelo corpo – e substituí-lo por uma compreensão da percepção como engajamento ativo e exploratório da pessoa inteira, corpo e mente indissolúveis, num ambiente ricamente estruturado (INGOLD, 2008: 1, tradução nossa) [...] Se as pessoas diferem nas maneiras como percebem o mundo, é, precisamente, por causa daquilo que elas têm em comum, a saber, sua base existencial no único mundo que elas – e nós – habitamos. Para trazer de volta à realidade a antropologia dos sentidos, nossa prioridade deve ser restituir aos mundos virtuais do sentido as praticidades de nossa maneira sensória de perceber o mundo (IDEM:3, tradução nossa).

Em uma perspectiva ecológica, diferentemente da perspectiva do processamento-de-informações, a estrutura da percepção e dos significados perceptivos está dada no próprio ambiente, portanto não seria necessária a contínua construção de representações internas ou uma duplicação interna do mundo que gerasse uma estrutura inteligível. A percepção seria a maneira através do qual diversos organismos, dentre eles os seres humanos, relacionam-se com o ambiente onde se encontram, explorando-o em busca de suas necessidades e vontades.

Sobre como ocorre esta exploração do ambiente, tanto Clarke, enfocando a percepção auditiva, quanto Ingold, enfocando a percepção de modo holístico, desenvolvem ideias originadas no trabalho do psicólogo James J. Gibson, fundador de uma psicologia ecológica em resposta aos modelos cognitivos vigentes em sua época (BÉZENAC; WINDSOR, 2012:104). Gibson defendeu que a exploração do ambiente não acontece na percepção de objetos e eventos em si, mas na percepção do que esses objetos e eventos podem oferecer ao organismo que os percebe. A teoria de Gibson funciona como um antídoto para evitarmos os extremos do tecnologismo e o sociologismo, conforme DeNora alertou. A autora escreveu que devemos nos afastar de posições que favoreçam um polo ou outro do binário ator-artefato e nos focarmos nas interações entre pessoas e coisas em ambientes específicos (DENORA, 2000:38).

1.2. Affordances

Um dos principais conceitos de Gibson, que ecoa nos trabalhos de outros autores de referência deste trabalho e será a base para muito do que será dito, é a noção de *affordance*. Esta foi uma palavra cunhada por Gibson. É um substantivo para o que antes existia apenas como verbo na língua inglesa. *Afford* pode ser traduzido para o português como permitir, oferecer, proporcionar ou propiciar. Uma *affordance*, portanto, pode ser compreendida como aquilo que algo potencializa ou todos os usos potenciais daquilo que se percebe no ambiente, no objeto ou no acontecimento em questão. Apesar de existirem algumas sugestões de tradução para o português, como “propiciação”, sugerida pelo antropólogo Otávio Velho (2001: 136), adotarei neste texto a prática comum na literatura acadêmica brasileira de utilizar o termo original, em inglês.

Gibson criou o termo como um substituto para o que costumava ser chamado de valor. O novo termo buscou abandonar os antigos significados filosóficos atribuídos à ideia de valor para lançar um olhar simplesmente para o que as coisas fornecem para seus observadores e utilizadores seja para bem ou para mal (GIBSON, 1966:285). O que algo nos propicia, depende tanto de suas próprias propriedades quanto das características do observador ou perceptor. Isso volta o nosso olhar para a relação entre os sujeitos e os ambientes onde se encontram em um momento específico. A água, por exemplo, possibilita que se mate a sede, mas também possibilita que alguém se afogue. Nos dois exemplos o que varia é a relação entre as propriedades tanto do ser vivo, quanto da água, do ambiente e do contexto geral.

O autor sugeriu que, nesta concepção perceptiva, o aprendizado é essencial e acontece através de uma educação da atenção. O ser humano aprende a perceber o valor ou significado das coisas observando “suas diferentes características, colocando-as em categorias e subcategorias, percebendo suas similaridades e diferenças e mesmo as estudando por interesse próprio, além de aprender suas possibilidades de uso” (IDEM).

Na concepção ecológica, os ambientes que habitamos são considerados ricamente estruturados, mas não podemos negar que em muitas situações da vida cotidiana, a quantidade de informações que chega aos nossos sentidos é extraordinária, esmagadora e em constante transformação. Como, então, conseguimos nos situar e entender o que está acontecendo? Gibson se recusa a acreditar que seja através de um processo cognitivo indireto; afinal, quando percebemos algo com eficácia sequer parecemos pensar ou perceber estímulos específicos: simplesmente notamos o evento ou coisa em si, sem

perceber se o ouvimos, vimos ou sentimos. Por mais variadas e inconstantes que sejam as informações do ambiente, se conseguimos nos situar é porque existem invariantes.

Uma *affordance* é uma combinação invariante de variáveis e pode-se supor que é mais fácil perceber tal unidade invariável do que perceber todas as variáveis separadamente. Nunca é necessário distinguir todas as características de um objeto e, de fato, seria impossível fazê-lo. A percepção é econômica (GIBSON, 1979: 134, tradução nossa).

Sobre a apreensão dessas invariantes, Clarke oferece um exemplo interessante: uma pessoa ouvindo uma motocicleta em movimento. Ela seria exposta a informações acústicas em variação, como “mudanças de frequência devido ao efeito Doppler, mudanças de amplitude devido a distância, etc.” (CLARKE, 2005:34). Mas dentro do espectro de mudanças existiria algo invariável, um padrão que permitiria a identificação do objeto. A forma com que nos situamos no ambiente reside neste tipo de propriedade constante dos objetos que nos chegam aos sentidos. A radicalidade de Gibson, que acabou gerando críticas e debates, foi afirmar que o objeto da percepção não seriam as coisas em si, mas suas *affordances* (SANDERS, 1999:130).

Quando Clarke busca explicar o significado musical e sonoro através das invariantes sugeridas por Gibson, assim como quando Ingold nos diz que devemos trazer a antropologia de volta à nossa maneira sensória de ser e perceber no mundo, tratam-se de reverberações de discussões filosóficas, especificamente da discussão sobre conhecimento trazida pela fenomenologia, tendência fundada entre o final do século XIX e início do XX por Edmund Husserl (1859-1938) e que ainda ressoa, através de seus muitos adeptos e críticos, em tempos atuais. “É necessário voltar às coisas mesmas” foi a máxima de Husserl em diálogo com toda a tradição filosófica anterior. A ontologia fenomenológica de Husserl é a continuação histórica da metafísica kantiana, que buscou ser uma “ciência de conceitos puros”, uma ciência que abarcasse “os conhecimentos que podem ser obtidos independentemente da experiência, com base nas estruturas racionais da mente humana” (ABBAGNANO, 2007:665). Para Husserl, ao contrário, o “conhecimento começa de coisas concretas existentes, de fatos, fatos contingentes, que se nos apresentam aqui e agora” (REALE, 2006:179). Husserl, assim como Gibson, também sugeriu que apreendemos o mundo através de fatores invariantes, em um processo que denominou “redução eidética” ou “intuição das essências”, no qual a consciência consegue captar um “aspecto invariável” dos fenômenos, sem que se precise recorrer à abstração alguma. “[O] conhecimento das essências não é conhecimento

mediato, obtido, como se repete, por meio da abstração ou comparação de vários fatos: para comparar vários fatos, é preciso já ter captado uma essência, isto é, um aspecto pelo qual eles são semelhantes. O conhecimento das essências é uma intuição” (IDEM: 181).

Pode soar anacrônico trazer à tona discussões ontológicas e metafísicas, mas John Sanders, o filósofo norte-americano que citei anteriormente, apresenta um motivo para este retorno. Segundo o autor, a Metafísica, enquanto ciência primeira em busca de um conjunto de verdades incondicionais pode estar ultrapassada por ser considerada uma “perspectiva sem perspectiva” (SANDERS, 1999:123), ou seja, que não leva em conta a relatividade e a necessidade da definição de um observador para definir conhecimento e significado. Mas,

a necessidade de fundações [verdades fundamentais] não se vai tão facilmente, e [ele] sustent[a] que não deveria. Isto, de fato, é uma das verdades fundamentais sobre o conhecimento. Não é apenas coerência que devemos buscar entre nossas convicções. Precisamos de algo com o peso de relativa certeza. Precisamos disso [...] para compreender o mundo, para que tenhamos algumas convicções onde nos apoiar enquanto examinamos outras (SANDERS, 1999:124, tradução nossa).

Em seguida, Sanders propõe que as *affordances* podem ser consideradas como entidades ontológicas fundamentais. Como sugerido por Gibson, seriam ontologicamente anteriores aos próprios objetos e eventos em si. Numa abordagem tradicional da percepção e até mesmo no senso comum, pensa-se que a percepção das coisas em si (como uma árvore, uma pedra, sons e música) é anterior e que, a partir de uma derivação, percebem-se seus usos potenciais. Pela perspectiva ecológica isto é um equívoco não só em termos do funcionamento da própria percepção, mas também em termos mais abrangentes, sobre a forma com que seres humanos e outros animais abordam seus próprios mundos, ou seja, na forma com que “mundos (no plural) de objetos, eventos e afins são construídos a partir do mundo (no singular)” (IDEM: 132). O próprio surgimento de um objeto como algo individual e apartado daquilo que o circunda reflete seu valor de uso, sua *affordance*.

Sob esta perspectiva radicalmente ecológica, os ambientes e coisas seriam apenas partes do mundo apreendidas por organismos, enquanto estes organismos seriam também apenas partes do mundo separadas ou distinguidas do contexto onde estão inseridas a partir de diversos propósitos narrativos ou investigativos. Na psicologia de Gibson, ambiente e organismo não podem ser caracterizados um independentemente do outro. Ver, ouvir e sentir as coisas seria apreender uma constelação de *affordances*, o que pode

variado muito entre os seres que percebem tais coisas. Os organismos e as coisas se distinguem de seu contexto de fundo por seu valor de uso e “o que é real seria um infinito e complexo conjunto de usos-potenciais - ou *affordances*” (IDEM: 133).

Quanto ao diálogo da teoria das *affordances* com a filosofia é importante dizer que o modelo cognitivo de Gibson está alinhado também com outro autor central para a fenomenologia, Maurice Merleau-Ponty. Ingold afirma que, apesar de falarem a partir de linguagens intelectuais distintas, ambos concordam que os sentidos que nos orientam (audição, visão, tato, olfato) não devem ser concebidos como receptáculos diferentes cujas informações ganham sentido no fim de um processo cognitivo, “mas como aspectos do funcionamento de um corpo inteiro em movimento, reunidos na própria ação de seu envolvimento em um ambiente” (INGOLD, 2000: 262). Em sua revisão das ideias de três pensadores chave para seu entendimento sobre a percepção visual, Ingold situa uma progressão que começa por Hans Jonas, que, influenciado por Descartes, sugere a percepção como especulação, passa por Gibson, onde a percepção é participação ou engajamento, e chega em Merleau-Ponty onde a percepção é uma forma de ser. A ideia de *affordance*, no entanto, nos ajuda a conceituar o mundo e a nós mesmos de forma menos mistificadora do que pelas categorias sugeridas por Merleau-Ponty, como *flesh* e *chiasm*, sem perder o objetivo de reformular e dissolver fronteiras rígidas entre sujeito e objeto (SANDERS, 1999:135).

Pensar no que os objetos e eventos oferecem a organismos que os encontram pelo caminho nos leva a pensar tanto no observador quanto no observado em uma situação específica. Um mesmo objeto pode ter diferentes *affordances* dependendo do observador e das suas necessidades do momento. As *affordances* dependem da estrutura do organismo que observa. Características como tamanho, forma, estrutura muscular, capacidades de movimento e sensibilidades são cruciais para as possibilidades de ação no ambiente (BÉZENAC; WINDSOR, 2012: 104). Como funções da relação entre organismo e ambiente, as *affordances* não são estáticas e sua dinâmica varia de acordo com transformações tanto no observador quanto no ambiente. Windsor e Bézenac oferecem alguns exemplos de como esta dinâmica pode funcionar: “um rio seco não pode mais sustentar a vida de peixes, mas pode prover a travessia para uma colônia de formigas. Assim como, conforme uma criança cresce, uma pedra que antes não poderia ser erguida pode um dia ser arremessada” (IDEM). A observação de outros organismos, seres e animais está presente na formulação da teoria, algo que fica claro nos exemplos dados acima. Talvez seja devido a isso que alguns autores questionaram até que ponto as

affordances e o modelo de percepção direta de Gibson poderiam dar conta de assuntos humanos e da complexidade dos artefatos culturais, sugerindo que, para abordar tais fenômenos, seria necessária uma abordagem mais tradicional da cognição (IDEM: 105). Outros autores, contudo, sugeriram que a abordagem direta e ecológica da percepção não só pode, como deve ser aplicada a contextos culturais complexos. Como reforça Sanders, as *affordances* compreendem tudo aquilo que um organismo *pode fazer* no ambiente e o ambiente, por sua vez, inclui todo o campo de ações potenciais para tal organismo (SANDERS, 1997:108), o que para os seres humanos, necessariamente envolve a esfera cultural.

Em uma de suas explanações sobre as *affordances*, Gibson já havia preconizado esta possibilidade, sugerindo que as *affordances* mais ricas que os ambientes podem oferecer são as que são percebidas em outros animais e, no nosso caso, em outros seres humanos.

Os outros animais fornecem, acima de tudo, um rico e complexo conjunto de interações sexuais, predatórias, de criação, de luta, de brincadeira, de cooperação e comunicação. O que outras pessoas fornecem abrange todo o campo da significância social para seres humanos. Damos atenção cuidadosa às informações óticas e acústicas que especificam como as outras pessoas são, a que nos convidam, se nos ameaçam e o que fazem (GIBSON, 1979:128, tradução nossa).

Apesar disto, talvez devido à sua progressiva surdez, Gibson desenvolveu suas ideias muito mais no campo da visão do que da audição e escreveu sobre música apenas superficialmente (CLARKE, 2005:6). Após sua morte, no entanto, muito se progrediu em direção a uma compreensão sobre sons e música a partir de sua teoria.

1.3. *Affordances* musicais

Gibson ressalta o fascínio que as espécies de seres vivos têm pelos seus pares. Nesse sentido, no caso dos seres humanos a música ganha papel de destaque, pois não há sociedade em que não hajam modalidades expressivas ou gêneros estetizados que seriam reconhecidos por pessoas da nossa sociedade como música. Embora hajam exceções, a prática musical é uma atividade essencialmente social que pode ser descrita como um “quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente”

(BLACKING, 2007:2). Na análise do que a música pode proporcionar aos seus ouvintes e executores, alguns teóricos da música se valeram da noção de *affordances*.

Para a formulação de sua teoria sociológica da agência musical, por exemplo, Tia DeNora apresenta o conceito e demonstra sua utilidade. Para tanto, parte de reflexões oriundas na sociologia da tecnologia dos anos 1990, em especial das ideias de que os artefatos podem “prescrever” comportamentos (LATOUR, 1991) e “configurar” seus usuários (GRINT; WOOLGAR, 1997). Em outras palavras, no design de um objeto ou nas estruturas sonoras ditas musicais existe uma potencial agência. Para a autora, as *affordances* são úteis para refletir sobre a agência musical sem recair, como foi dito anteriormente, nos erros provenientes do sociologismo e do tecnologismo. Isso porque as *affordances* fornecem uma ferramenta teórica que não foca demasiadamente nem no objeto nem no sujeito, mas na relação entre ambos. Para DeNora, a força musical teria um caráter dual, assim como a própria noção de *affordance*, conforme sugerido por Gibson:

Uma *affordance* não é nem uma propriedade objetiva nem uma propriedade subjetiva, ou ambas se for o caso. Um *affordance* atravessa a dicotomia entre o que se considera subjetivo ou objetivo e nos ajuda a entender a inadequação desta dicotomia. É igualmente um fato do ambiente e um fato do comportamento. É tanto física e psíquica, ou nenhuma das duas coisas. Uma *affordance* aponta para ambos os lados, tanto para o ambiente como para o observador (GIBSON, 1979: 129, tradução nossa)

Em sua discussão sobre a música e o corpo, DeNora questiona se seria possível observar e documentar os mecanismos que tomam parte no processo de configuração dos corpos no aqui e agora da prática social, isto é, documentar como materiais fora do corpo se tornam propriedades físicas internas ao corpo. “Fazer isso seria teorizar a forma como a cultura trabalha no nível da ação incorporada” (DENORA, 2000:76). A autora sugere que certas características incorporadas da agência humana podem ter uma “composição musical”. Dentre elas estão incluídos atributos como comportamento, coordenação, motivação, resistência e mesmo características homeostáticas como respiração, batimento e pressão cardíaca, além de dor e prazer. Os materiais musicais provêm uma moldura sobre o qual o corpo pode ser organizado, então as características mencionadas acima podem emergir a partir de uma referência a estes objetos estéticos. Isso conceitualiza o poder cultural em um nível profundo e existencial do ser humano, onde “o corpo, a consciência e a sensação se entrelaçam” (IDEM:77)

Partindo da ideia de agência musical incorporada, DeNora apresenta algumas *affordances* musicais como a sincronização, chamada por alguns teóricos de treinamento musical, e também a capacidade de referenciar coisas fora de si mesma. Quanto à sincronização, a autora afirma que pode envolver estados fisiológicos, comportamentos, parâmetros de estado e sentimento, papel social e estilo de ação. Como exemplos práticos de sincronização a um ritmo musical, DeNora menciona a marcha, a brincadeira de pular corda e a dança. A *affordance* que possibilita a sincronização de indivíduos a um ritmo musical tem função na saúde dos indivíduos, assim como em processos de socialização e identificação cultural (CLAYTON; SAGER; WILL, 2004). Quanto à capacidade de referenciar coisas externas, DeNora afirma que, através de músicas, os indivíduos são capazes de autorregular seus estados de ânimo, o que colabora para o sentido que os atores fazem de si mesmos quando se engajam no trabalho de organização da vida social. Assim, a música seria uma referência clara para fenômenos não-musicais, ganhando a sua capacidade de gerar efeitos a partir de relações constituídas pelos próprios agentes que dela se apropriam. Este processo leva em conta as questões biográficas, os padrões de atenção e os pressupostos destes agentes (2000:45).

Windsor e Bezénac também apresentam exemplos de *affordances* musicais, criando uma separação entre aquelas referentes ao fazer musical e aquelas referentes à escuta. Começando pelas do fazer musical em si, apresentam duas principais. A primeira, embutida nos instrumentos musicais, restringe e guia a exploração de seus recursos, permitindo sempre, como sugeriu Gibson, a percepção de *affordances* mais sutis conforme se desenvolve o aprendizado ao longo do tempo (2012:109). O design dos instrumentos e seus fatores sensoriais e motores têm papel importante nas estruturas musicais resultantes. As *affordances* presentes no instrumento, portanto, exercem pressões sobre o comportamento dos instrumentistas, convidando, sustentando e restringindo suas ações corporais e trazendo consequências musicais. Existem, contudo, musicantes que vão justamente no sentido contrário ao que pareceria mais natural ao instrumento (BLACKING, 1992:306 apud BEZÈNAC; WINDSOR, 2012:109), o que ressalta que as *affordances* variam conforme o observador. A segunda *affordance* apresentada pelos autores relativa ao fazer musical diz respeito a percepção e ação social. São *affordances* que surgem na prática musical a partir do comportamento de outros agentes, como a pressão dos pares, a obediência e processos de enculturação e socialização. O comportamento de músicos que interagem é modelado pelas ações

coletivas e os sons que resultam desta interação: conforme se vê, ouve e sente a ação dos outros musicantes, propiciam-se subsequentes comportamentos musicais.

Quanto à *affordances* provenientes da escuta musical, os autores apresentam três possibilidades. A primeira é o movimento. Um exemplo simples é o fato de uma fonte musical poder atrair ou afastar os indivíduos que estão no seu alcance. Nesta *affordance* temos complexas implicações sobre o gosto musical, mas o resultado em termos de ações possíveis é bem simples. É uma potência musical conhecida e utilizada, por exemplo, com objetivos mercadológicos para alterar o comportamento de consumidores, algo que DeNora situa no campo da agência coletiva e do papel da música em formas de controle social. A segunda *affordance* da escuta musical é o que os autores chamaram de atividade verbal ou textual: os materiais musicais fornecem a possibilidade de que falemos, discutamos e escrevamos sobre eles. Neste ponto surge algo controverso, pois ações semióticas não costumam ser consideradas por uma abordagem ecológica. Como se enquadram como casos de percepção indireta ou simbólica, considera-se que devem ser melhor compreendidos por abordagens cognitivas tradicionais. Existem, contudo, tentativas de conceber até mesmo a apreensão de signos como algo imediato e direto (WINDSOR, 2004), como abordarei ao longo dos próximos capítulos. A terceira *affordance* musical proposta pelos autores é denominada interpretação. Quando um organismo não consegue compreender algo com que seus sentidos se deparam, busca obter mais informação perceptiva. Gibson escreveu que “um sistema ‘caça’ até atingir clareza” (GIBSON, 1966:271, tradução nossa). A última *affordance* musical sugerida faz uma transposição dessa ideia para o espectro cultural. Não entender uma música acarreta em uma grande gama de possibilidades para a ação no sentido de entendê-la, como por exemplo reproduzir novamente, se for música gravada, conversar com os músicos e outras pessoas ou em último caso, ir embora do lugar.

1.4. Aprendizagem na prática: enabitação

Meu objetivo neste trabalho é olhar para as transformações que ocorrem na percepção dos capoeiristas conforme se engajam no aprendizado bastante musical da capoeira. Portanto, é uma pesquisa que mantém sua reflexão próxima ao nível da experiência, dos musicares, dos ambientes, dos movimentos e aprendizados que acontecem na Escola de Capoeira Angola Resistência. Conforme a sugestão de Greg Downey, no entanto, um estudo completo sobre o musicar dos capoeiristas deve abordar

tanto a faceta pré-abstrata e corporal quanto a faceta simbólica e discursiva. Ao longo dos capítulos, amparado pelos teóricos já apresentados até agora, buscarei aproximar essas duas facetas. Antes, no entanto, é importante esclarecer o que quero dizer com as palavras símbolo e simbólico. Para tanto, seguirei o caminho aberto por Thomas Turino, valendo-me de um conceito de símbolo estritamente peirciano. O autor explicou que o grande uso e difusão do termo acabou esgarçando seu sentido, fazendo-o perder muito de sua utilidade para trabalhos no campo da cultura (1999:251). Apresentar uma definição precisa para o conceito de símbolo tornou-se então necessário. Símbolos para Peirce são, conforme nos explica Turino, “signos relacionados a seus objetos através do uso da linguagem” (IDEM:227, tradução nossa). Peirce também procurou sistematizar todos os fenômenos em três categorias. Os símbolos pertencem à terceira e última destas categorias, a Terceiridade, onde estão agrupados todos os signos, relações signo-objeto e interpretações altamente mediadas, genéricas e abstratas cuja interpretação depende da mediação da linguagem.

Como no caso dos símbolos, o conceito de cultura também precisa ser delimitado; e isso também se aplica ao conceito de aprendizado ou aprendizado cultural, todos centrais para o trabalho. Na seção seguinte, sobre a metodologia, explicarei que o conhecimento gerado com esta pesquisa é resultado de experiências intersubjetivas e que emerge da minha relação com outros capoeiristas (TITON, 2008). Por isso, buscarei esclarecer os conceitos de cultura e aprendizado começando com uma reflexão sobre a entrevista que realizei com os mestres. A entrevista foi realizada em julho de 2020 e fez parte de uma série que realizei com membros da Escola de Capoeira Angola Resistência. A maioria delas foi online devido à pandemia do novo coronavírus, mas os mestres, Topete e Seu Nico, me convocaram para a sede da Escola. Antes de conversar, mestre Topete me convidou para um treino de música com as séries de toques que costumamos treinar e algumas cantigas. Tocamos no salão principal, cercados de imagens de mestres das principais linhagens de capoeiristas, cartazes de eventos da ECAR e de outras escolas, diplomas de formatura na capoeira, árvores genealógicas do mestre e de seus alunos formados e até mesmo um painel sobre o TCC de mestre Topete em Educação Física. Em seguida, nos recolhemos para o ambiente da loja, ao lado do salão, e nos sentamos em volta de uma porção de cabaças e vergas¹¹, algumas prontas outras em processo, além de

¹¹ Nome que se dá a estrutura de madeira do berimbau. São troncos de árvores de espessura fina, as mais comuns são a biriba (*Eschweira ovata*) e o guatambú (*Aspidosperma parvifolium*).

tambores, reco-recos, junco para manufatura de caxixis, couros e outros artigos à venda como roupas e acessórios com temas de capoeira.



Imagem 1.1.: Entrevista na loja da sede da ECAR. Julho de 2020. Foto do vídeo.

A exigência dos mestres para um encontro presencial no ambiente da escola ressoa com a forma com que se aprende a capoeira e com a abordagem teórica que fundamenta esse trabalho, ou seja, uma concepção ecológica da cultura, da percepção e do aprendizado. Afinal, se o aspecto mais importante de uma entrevista fosse a sua dimensão simbólica e textual, que deveria ser transcrita e analisada para tornar possível a internalização do seu significado, o local de sua realização seria de pouca importância. Por que então os mestres teriam exigido o retorno para a sede da escola mesmo em tempos de pandemia, com as atividades interrompidas? É como se para falar e pensar sobre a capoeira na pandemia, fosse preciso estar imerso em seu ambiente, fosse preciso *mostrar* o espaço sem muitos capoeiristas, mas cheio de produtos de sua atividade anterior. Também foi necessário ocupar o ambiente com a vibração dos arames de aço dos berimbaus, do couro dos pandeiros e atabaque, dos nossos corpos e gargantas entoando juntas cantigas de capoeira.

Ingold escreveu que o aprendizado ou a passagem de conhecimento e habilidade entre gerações em um contexto de participação cultural não pode ocorrer através de uma transmissão simbólica (2010). Seu argumento critica a concepção de cultura como um conjunto de representações que podem tomar ora uma forma mental, armazenada dentro dos cérebros dos indivíduos, ora uma forma pública, manifesta no ambiente em que os indivíduos se encontram. Ingold critica a concepção cognitiva onde a cultura seria

transmitida de um indivíduo ao outro através de um processo de duas etapas, a *externalização comportamental* seguida da *internalização perceptiva*. Nesta abordagem, o conhecimento ou habilidade estaria primeiramente dentro da mente de um indivíduo. Em seguida, seria externalizado através de seu comportamento, tornando-se um “objeto físico concreto” no ambiente. Então, o aprendiz poderia internalizá-lo, armazenando-o em sua própria mente. Colocando de outra forma, trata-se de um processo de codificação seguida de decodificação mental, realizada por meio de repetidas manifestações comportamentais acompanhadas de internalizações de significados.

Na perspectiva ecológica de Ingold, o ambiente não deve ser compreendido como uma *causa* que gera um *efeito* mental. Ao invés de pensarmos os indivíduos e o ambiente enquanto entidades bem delimitadas que interagem, Ingold sugere que pensemos nos dois sempre em conjunto, o “organismo-no-seu-ambiente não como um composto de fatores internos e externos, mas como uma totalidade indivisível” (2010:25). Ingold ainda diz que “[e]sta totalidade é, na verdade, um sistema desenvolvimental, e a ecologia lida com a dinâmica de tais sistemas” (IDEM). O conhecimento cultural, então, não pode ter a forma de um conteúdo mental, ou seja, de informação que possa ser transmitida de um cérebro ao outro através de externalização seguida de interiorização. Se existe um código a ser decifrado no processo de aprendizado, então, como em qualquer decodificação, seria necessária uma mensagem inicial que explique como decifrar o código. Para Ingold, foi esta elaboração que levou a ciência cognitiva clássica a assumir a existência de uma estrutura cerebral complexa, uma espécie de dispositivo para a aquisição das competências humanas herdado de nossos ancestrais através da seleção natural. Esse mecanismo cognitivo inato nos tornaria mais sensíveis a características específicas do ambiente que justificariam nossa aptidão para desenvolver coisas típicas dos seres humanos como andar, falar, agarrar e arremessar objetos, musicar, etc. As diferenças culturais seriam, então, os diferentes conteúdos localizados para o preenchimento destas estruturas. No entanto, se a mente humana fosse constituída de aparatos para a aquisição de competências básicas e a cultura fosse informação para preencher este sistema com representações mentais, o envolvimento dos seres humanos com o mundo em que vivem perderia a sua importância. O engajamento dos seres humanos com seus pares e com o ambiente já estaria determinado de antemão e a vida não seria um processo de desenvolvimento ou mesmo de crescimento, mas de preenchimento. Ingold, então, inspirado por Merleau-Ponty, argumentou que o conhecimento não pode ser transmitido numa relação entre estruturas da mente e estruturas do mundo, separadas por uma

fronteira entre o público e o mental, mas desabrocha ao longo da vida como característica imanente a seres inseparáveis do mundo, em uma palavra, seres-no-mundo.

No lugar de uma *estrutura complexa* dentro da mente, que implementamos na realidade concreta através de um processo muito mais simples de execução mecânica de roteiros mentais pré-estabelecidos, Ingold sugere um *processo complexo*, onde a aquisição de conhecimento só pode ser entendida enquanto desenvolvimento de habilidades (*enskilment* ou enabitação) que emergem do funcionamento dinâmico de um “sistema total de relações” (BATESON, 1972). Tal sistema inclui o ser humano e o ambiente em que está situado, “caracterizado por suas próprias texturas e topografias, e coalhado de produtos de atividade humana anterior” (INGOLD, 2010:16) que tomam parte no processo de aprendizado. Não existe, portanto, nenhum aparato inato sensível a estímulos pré-determinados. As próprias conexões neurológicas e sua relação com as outras partes do corpo são geradas, e não reproduzidas, na relação do organismo com seu ambiente. Quando um iniciante aprende uma nova cantiga de capoeira, portanto, ele não se torna usuário de uma forma já acabada, apenas transcrita para o ambiente físico a partir da mente de quem cantou, mas participa discretamente, e junto com tudo mais que se encontra ao redor, da própria produção desta forma. Como Eric Clarke sugeriu, não podemos considerar o ato de ouvir como algo desengajado (2005:205). A escuta deve ser entendida como engajamento, ou seja, como participação ativa na produção do que é produzido quando sons são projetados no ambiente por alguém que canta ou toca. Esse tipo de participação de um ouvinte engajado se define como um movimento da sua atenção, que acompanha o mais experiente conforme canta a cantiga. “Ouvir ou olhar, neste sentido, é acompanhar um outro ser, seguir – mesmo se apenas por um breve momento – o mesmo caminho que este ser percorre pelo mundo da vida, e tomar parte na experiência que a viagem permite” (INGOLD, 2010: 22).

Esta concepção de aprendizado é o que Ingold chamou, baseando-se em Gibson, de “educação da atenção”. Nela, o conhecimento desabrocha e se constitui dentro de cada um de uma forma única, conforme o novato segue com sua atenção o movimento de um praticante habilidoso. O papel do tutor, portanto, não é o de inculcar regras e técnicas na mente de seus alunos, mas de promover para eles um ambiente rico para o aprendizado, criando situações nas quais o novato é obrigado a improvisar o seu próprio jeito de realizar as tarefas. Ingold chamou essa forma de ensino das práticas de “redescobrimto dirigido” e afirmou que ela pode ser resumida pela noção de *mostrar*. Quando o mais velho mostra, isso remete à manifestação de algo que possa ser apreendido diretamente

pelo aluno, através dos seus sentidos integrados. O mais novo, então, copia e procura, na repetição, ajustar seu corpo ao que percebe no ambiente inseparável de seu tutor. Dentro desta concepção, diferentemente da abordagem transmissiva, a cópia não é abordada como a execução mecânica de algo já se entendido pelo intelecto, como se fosse o segundo passo de um processo inicialmente mental, mas é um misto de imitação e improvisação, na medida em que coexistem a orientação do tutor e o aprendizado por si mesmo. Quando o mais novo busca copiar o mais velho não se trata de uma repetição ou de uma reprodução de algo já pronto, mas trata-se de tentar *seguir* o fluxo de uma corrente de movimentos que dá origem à prática habilidosa, seja de cantar e tocar instrumentos de capoeira, aprender movimentos isoladamente ou jogar na roda ao som dos berimbaus. Nesse sentido, o processo de copiar para aprender não é uma *iteração*, mas sim uma *itinerância* (DELEUZE; GUATARRI, 2004:410 apud INGOLD, 2011:308).

Uma das mais velhas da ECAR, a professora Mariana, costuma nos dizer que o aprendizado da capoeira é como uma trilha. Ela olha para mestre Topete lá na frente do caminho, acenando e nos chamando. Mariana, já está mais adiante do que os alunos recém-chegados e também acena para eles, indicando o caminho. Ao mesmo tempo, esta é uma trilha cheia de desafios e não existe uma forma pré-definida para lidar com eles. Aprender é improvisar porque o iniciante deve seguir os movimentos do tutor e do ambiente sem saber ainda como se faz isso. É devido a essa forma improvisada do aprendizado que podemos constatar muita inovação e criatividade na manutenção de tradições já estabelecidas como a capoeira Angola (INGOLD, 2011: 308). A expressão do jogo e o jeito de ensinar de cada um dos formados da escola são muito diferentes entre si porque o conhecimento de cada um é único e exige uma reinvenção cada vez que é construído. O conhecimento, em suma, não é adquirido nem transmitido de uma pessoa *para* outra. Mas é gerado *dentro* de cada um de forma idiossincrática, conforme o aluno busca adequar seu corpo no ambiente, buscando integrar o fluxo de movimentos das coisas que se encontram nos arredores, sendo o tutor também uma coisa.

Coisa, na verdade, é uma categoria bastante importante para a compreensão da teoria de Ingold. Ele traz a elaboração do filósofo Martin Heidegger (1889-1976), para quem existe uma diferença teórica entre “coisas” e “objetos”. Os objetos seriam entidades externamente limitadas, contidas em si mesmas e dotadas de uma superfície inacessível à inspeção de um agente (MERENCIO, 2012:196). Objetos, portanto, seriam passivos e inertes, desprovidos de vida num certo sentido, a não ser que sejam apropriados por sujeitos dotados de agência. Ingold sugeriu, baseando-se em Heidegger, que os objetos

pensados dessa forma não existem. Na verdade, nada possui caráter delimitado e tudo está em constante transformação, mistura e vazamento. Se vemos um objeto ou ser e temos a impressão de que seja uma entidade bem delineada e concisa, isso é porque naquele determinado momento a mistura tomou uma forma reconhecível, mas será uma questão de tempo até que o fluxo de materiais que o constitui siga seu movimento e acabe desintegrando o que vimos.



Imagem 1.2.: Cabaças prontas e em processo na loja da ECAR. Agosto de 2021.



Imagem 1.3.: Vergas prontas e em processo na loja da ECAR. Agosto de 2021.

Quando deixamos de abordar os objetos como coisas prontas e passamos a entendê-los no seu processo de geração e dissolução, não devemos tratar mais de sua *materialidade*, mas dos *materiais-virando-coisas* que o integram. “Enquanto os objetos *existem*, toda coisa [...] *está acontecendo*, ou melhor, é um lugar onde muitos acontecimentos se emaranham” (INGOLD, 2011: 318, tradução nossa). Nesse sentido, o próprio ser humano pode ser entendido como uma mistura de materiais. Ingold escreveu que o ser humano “não é um ser que age - um agente - mas uma colmeia de atividade, energizada pelos fluxos de materiais, incluindo correntes de ar, que transcorrem o corpo e, através do processo de respiração e metabolismo, mantém-no vivo” (INGOLD, 2011: 316, tradução nossa). Assim, engajar-se com as coisas é juntar-se a elas no processo de sua formação e *aprender na prática* é alinhar os próprios movimentos para que ressoem com os fluxos de movimento dos arredores, através do desenvolvimento de uma fina coordenação da ação e da percepção.

Agir e perceber são duas facetas do mesmo fenômeno, da contínua exploração dos arredores, que leva ao desenvolvimento de habilidades. A habilidade, por sua vez, não pode estar apenas no sujeito que realiza a ação, nem no ambiente ou nas coisas que são

necessárias para realizá-la. As habilidades são como as *affordances*: apontam para os dois lados ao mesmo tempo e enfocam a relação sem privilegiar um dos lados. Ingold mostra a inadequação de duas perguntas: “a capacidade de subir uma escada está na escada ou no ser humano?” e “a habilidade de tocar um piano está no instrumento ou no pianista?” (2010:16). Ambas estão equivocadas se compreendermos que as capacidades humanas não estão estabelecidas nem dentro do praticante nem no ambiente em que se encontra. A habilidade, para Ingold, é uma propriedade de um sistema total de relações onde está inserido tanto o ser humano quanto aquilo que o circunda. Tal sistema perpassa as fronteiras entre corpo, cérebro e ambiente. O cérebro aparece como um “órgão incontinente”, “que não admite ficar confinado dentro do crânio, mas que se mistura despidoradamente com o corpo e o mundo no conduto de suas operações” (CLARK,1997:53 apud INGOLD, 2010). Se a trilha do aprendizado está cheia de desafios que demandam a criatividade, a mesma trilha também oferece os meios para ultrapassar estes desafios. Gregory Bateson sugeriu que pensemos em um lenhador derrubando uma árvore. Seria equivocado acharmos que o cálculo do ângulo, do balanço e da intensidade correta para cada machadada seja feito por um dispositivo cerebral do lenhador. O cálculo, na verdade, é fruto do sistema total de relações em que estão inseridos tanto o lenhador, quanto seu machado, quanto a árvore.

Ingold oferece outros exemplos e a prática da capoeira poderia ser mais um. Como os jogadores coordenam os movimentos que lançam um sobre o outro, guiando-se pelo som da bateria? Com certeza não pode ser a partir de posições pré-calculadas, pois o lugar onde se encontra o corpo no fluxo de movimentos, sua relação com o outro e com a música participam do processo de cálculo e essas coisas não estão dentro da mente. Como escreveu Ingold, “junto com partes do corpo, aspectos do cenário ambiental são incorporados como partes integrais do ‘dispositivo’” (2010:19). Se levarmos isso adiante chegaremos à conclusão de que assim como ação e percepção são faces do mesmo fenômeno, cálculo e implementação também são inseparáveis e integradas ao agir e perceber. A relação entre o praticante e aquilo que está ao seu redor está fundamentada no seu envolvimento com este ambiente. Conforme desenvolve a atividade, o praticante observa e sente o que está ao seu redor. É com esse tipo de argumento que Ingold refuta a ideia de que o conhecimento seja a transmissão de fórmulas a serem entendidas e depois aplicadas.

Um dos exemplos que Ingold oferece é o estudo dos movimentos de um ferreiro realizado pelo neurofisiologista Nikolai Bernstein (1996 apud INGOLD, 2000). O autor

realizou uma série de experimentos que concluíram que, de pancada a pancada na bigorna, o ponto de impacto da ponta do martelo se manteve constante, mas a trajetória do próprio martelo e dos braços variou muito, devido a liberdade de movimentos dos músculos e angulação dos ossos do ferreiro. O autor concluiu que o controle dos movimentos humanos opera de forma muito diferente do controle de movimento de máquinas. Ingold, então, aponta que essa diferença se dá porque o controle do movimento humano não é resultado de uma fórmula, mas de “correções sensórias”, ou seja, da contínua afinação do movimento em resposta ao contínuo monitoramento perceptivo (ação e percepção) da tarefa que está realizando em um ambiente estruturado.

Resumindo, para Ingold, o conhecimento cultural não pode ser compreendido como informação que é passada de uma geração à outra. Se pensarmos assim, o ser humano parece separado do mundo assim como a mente separada do corpo. Se o aprendizado ocorresse através da transmissão de representações, os seres humanos poderiam desenvolver as mais variadas habilidades sem a necessidade do envolvimento prático do iniciante em um ambiente específico. Ingold escreveu, para exemplificar, que se o conhecimento fosse informação, um aspirante a cozinheiro com um livro de receitas e a habilidade de ler, poderia cozinhar os mais deliciosos pratos; afinal, toda informação necessária estaria ali para ser lida e interiorizada. As indicações do livro, no entanto, só serão úteis a partir de um diálogo com a experiência anterior, com o conhecimento da cozinha e com improvisação. As indicações funcionam mais como “placas de sinalização numa paisagem” (INGOLD, 2010:18) do que como conhecimento em si. No espaço que existe entre uma indicação e a outra, o cozinheiro deve ser capaz de achar seu caminho com atenção e sensibilidade, coordenando a ação e a percepção como o ferreiro e o lenhador, *habilmente* em uma palavra. Informação não é conhecimento se não passar pela prática e a inspiração de Ingold para desenvolver sua ideia de aprendizado foi novamente a “educação da atenção” de James Gibson (1979: 254), de onde tirou a ideia de

que não é absorvendo representações mentais ou esquemas para organizar dados brutos de sensações corporais que nós aprendemos, mas através de uma sintonia fina ou sensibilização de todo o sistema perceptivo, incluindo o cérebro e os órgãos receptores periféricos junto com suas conexões neurais e musculares, com aspectos específicos do ambiente (INGOLD, 2010:21).

Se o ser humano não deve ser entendido como um mecanismo capaz de processar informações culturais que *preenchem* suas estruturas cognitivas inatas, ele emerge, para Ingold, como um “centro de percepções e agência em um campo de prática” (2010:7),

dotado da capacidade de *ressoar* com propriedades do ambiente no processo de desenvolvimento de habilidades. A agência a que se refere não está apenas no mestre, no aluno ou no ambiente, mas distribuída entre todos estes elementos e é justamente por isso que o espaço em que acontece o aprendizado da capoeira é central. Dentro desta perspectiva, voltando para o espaço onde realizei a entrevista com os mestres, podemos considerar os objetos (as muitas fotografias de mestres na parede, o chão, a árvore genealógica impressa da ECAR, os instrumentos) e as pessoas (mestres e alunos) na mesma categoria, como agentes, como coisas ou como características ecológicas de um sistema total de relações.



Imagem 1.4.:Fotos de mestres e instrumentos na loja da ECAR. Agosto de 2021.



Imagem 1.5.: Fotos de mestres na loja da ECAR. Agosto de 2021.

Esta concepção de aprendizado pode parecer mais evidente para refletir sobre o aprendizado dos movimentos e da musicalidade da capoeira, onde mostrar e seguir são mais facilmente observáveis, assim como a importância do tipo de chão, do tamanho do espaço e da presença dos diversos objetos. Mas a convocação dos mestres para a realização da entrevista em um espaço específico aponta para o fato de que também na troca de discursos sobre a capoeira, ou na sua dimensão mais simbólica, é preciso que se esteja imerso em um ambiente ricamente estruturado.

1.5. Sobre o modo de trabalhar

Antes de seguir para a discussão sobre o grupo estudado e para as contribuições que a abordagem teórica discutida pode trazer para reflexão sobre o fazer musical dos

capoeiristas da ECAR, é importante esclarecer também a abordagem metodológica. Quanto a isso, o primeiro ponto é reconhecer a proximidade que tenho com o grupo que estudo, afinal sou membro da ECAR desde 2015 e tenho amizade com muitos de seus participantes. Renan Bertho escreveu que tal proximidade tem duas dimensões. É ao mesmo tempo uma vantagem no sentido da percepção e sensibilidade frente aos sujeitos de pesquisa, como também uma desvantagem que pode dar vazão a construções estereotipadas, distorções e impressões provenientes do senso comum (2015:29). No entanto, existem recursos para evitarmos erros provenientes da relação próxima entre sujeitos de pesquisa e pesquisador. Suzel Ana Reily e Evanthia Patsiaoura descrevem como, a partir do final dos anos 1970, mudanças epistemológicas na antropologia levaram ao gradativo fim do “realismo etnográfico”, ou seja, da noção de etnografia como um produto de conhecimento independente do pesquisador. A autoreflexividade se tornou, desde então, um conceito central na escrita etnográfica; o pesquisador passou a ter que levar em conta as subjetividades envolvidas no trabalho de campo (REILY; PATSIAOURA, 2019). As autoras citam o volume *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (BARZ; COOLEY, 2008), onde sugere-se que não devemos partir de uma representação do Outro, mas de uma reflexão quanto às formas com as quais o trabalho posiciona o pesquisador entre os participantes. No capítulo “Knowing Fieldwork”, Jeff Todd Titon sugere que “se acreditarmos que o conhecimento é experiencial e produto intersubjetivo de nossas interações sociais, então o que podemos saber surge de nossas relações com os outros” (TITON em BARZ; COOLEY, 2008:33).

Procurei, como sugere Ingold, dar atenção ao modo de trabalhar, realizando um tipo específico de observação participante onde observar e participar são dois lados da mesma atividade: aprender com os capoeiristas (INGOLD, 2016: 407). Ingold sugere que não se pode observar sem participar e que a distinção entre dados objetivos da observação e dados subjetivos da participação é falaciosa. Patsiaoura e Reily contribuem nesse sentido, sugerindo que em pesquisas como esta, onde a experiência é o ponto de partida, “a distinção entre coleta de dados e sua interpretação se torna indefinida: o trabalho de campo é em si parte do processo interpretativo” (REILY; PATSIAOURA, 2019). Além disso, busquei conceber a observação participante como uma forma de engajamento; portanto, o método utilizado poderia ser chamado de um engajamento participativo (FORSEY; HOCKEY, 2012:75). Forsey e Hockey apontaram a existência de dimensões emocionais que não poderiam ser captadas apenas pela participação e buscando uma

maneira de acessar essas dimensões, encontraram as entrevistas. Os autores afirmaram que

“[queriam] refletir sobre a entrevista como um momento de engajamento, um lugar de participação na vida da pessoa com quem [se] encon[tra] e conver[sa]. Além disso, [queriam] mostrar que as entrevistas permitem acessar o conhecimento que atores específicos, com os quais nos engajamos enquanto pesquisadores sociais, têm sobre o que estão fazendo e suas consequências” (FORSEY; HOCKEY, 2012: 75, tradução nossa).

Na minha investigação sobre o papel da agência musical na relação entre os corpos e no cotidiano dos capoeiristas de modo geral, também é patente esta dimensão emocional que não pode ser captada apenas através da participação em treinos e rodas. Ademais, com a não tão recente pandemia de Covid-19, causada pelo Novo Coronavírus, as atividades presenciais da ECAR foram suspensas e modalidades de interação e treino online que não eram costumeiras passaram a acontecer toda semana. Com isso, foi possível continuar as atividades da Escola, mas perdi as ricas conversas que mantinha com muitos dos participantes do grupo nos momentos antes e depois das atividades.

Partindo da premissa de que, na pesquisa etnomusicológica, os métodos e sua forma de utilização dependem dos objetivos da pesquisa e das reais circunstâncias encontradas no campo (PATSIÃOURA; REILY, 2019:14), optei por conduzir uma série de entrevistas online. Este formato me permitiu entrevistar alguns capoeiristas que treinaram no núcleo do contra-mestre Fernando, mas que recentemente se mudaram para outras cidades, como Lavras, onde fundou-se um novo núcleo da Escola. Até o momento, realizei uma série de oito entrevistas com quinze capoeiristas da ECAR, entre os dias 12 e 14 de julho de 2020. Inicialmente, pensei que o planejamento permitiria que tudo ocorresse acertadamente, mas como sugerem novamente Reily e Patsiaoura, o plano de pesquisa é importante, mas

“é somente quando o etnógrafo está realmente ali que os relacionamentos do campo começam a se estabelecer. Só então é possível começar a negociar as esferas em que se é bem-vindo (ou tolerado) e que tipos de dados do campo se terá acesso naquele contexto” (PATSIÃOURA; REILY, 2019: 14, tradução nossa).

Conhecer todos os entrevistados facilitou a organização e o acesso, mas cada encontro teve sua singularidade e tive alguns problemas. Algumas pessoas acabaram não podendo atender aos horários combinados e algumas entrevistas foram postergadas. Duas entrevistas tiveram que ser feitas presencialmente, uma devido ao pedido de uma capoeirista, que precisou cuidar de sua filha enquanto era entrevistada e outra de Mestre

Topete e contra-mestre Nicodemos, que solicitaram que eu fosse à sede da escola. A entrevista com os mestres resultou ainda em gravação e filmagem de cantos e toques de berimbau não planejados. Com os mestres, também acabei adotando um formato menos estruturado, pois considerei indelicado interrompê-los e preferi deixá-los à vontade para falar depois que apresentei o meu projeto. Nas demais entrevistas, adotei um formato semiestruturado, conforme descrevo a seguir.

Em linhas gerais, o tipo de entrevista que foi realizada partiu de algumas sugestões apresentadas por Patsiaoura e Reily: entrevistas em grupos focais, com duplas ou trios. Segundo as autoras, este tipo de entrevista “funciona bem quando o tópico da pesquisa concerne atividades musicais compartilhadas” (2019: 17). A minha ideia era trazer a memória do momento anterior à pandemia, quando se podia tocar e jogar capoeira, para em seguida pedir que me contassem sobre suas experiências. As entrevistas também foram amparadas pela montagem e fruição de vídeos de jogos de capoeira. Montei compilados com duração de 5 min., onde as pessoas entrevistadas puderam se ver jogando (entre si, na maioria dos vídeos). Esse tipo de recurso é chamado pelas autoras de *prop-based interviews*, e funcionaria bem em conjunto com os grupos focais.

Alguns dos entrevistados foram personagens em um vídeo que produzi no começo da pesquisa, como resultado de um curso de filmagem etnográfica. Por isso aproveitei a deixa das entrevistas para apresentá-lo e para ouvir sobre como os entrevistados se sentiram representados em meu trabalho. A apresentação desta filmagem cumpriu a função de um gatilho da memória, de reavivar a sensação de fazer treinos e rodas de capoeira presenciais. Logo após a fruição dos vídeos deixei que os interlocutores comessem a conversa e falassem livremente. Para o momento posterior, esquematizei uma ordem de passos, mas, como pude perceber quando começaram as entrevistas de fato, muito desta ordem se modificou, conforme os assuntos surgiam e eu percebia a necessidade de mudar o esquema ou perguntar outras coisas. Como disse anteriormente, no entanto, com os mestres optei por um formato não-estruturado.

Finalmente, é importante esclarecer a utilização de filmagens em meu trabalho. No artigo “Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência intersubjetiva”, Rose Satiko sugere que a produção audiovisual é “um processo amplo, que coloca em relação pesquisador e pesquisados” (HIKIJ, 2009:144), ressaltando que “o vídeo não pode ser apenas um meio de observação, mas é relação e proposição” (2009:145). Através da participação no processo de filmagem e da apreciação do resultado fílmico em conjunto, o objetivo vem sendo “provocar” e instigar os capoeiristas da ECAR a participar

da investigação sobre a percepção e os efeitos da música no corpo e na vida cotidiana em geral. Hikiji nos informa a partir do teórico e diretor Jean Rouch, que

é possível vislumbrar, por meio do cinema, uma antropologia compartilhada, na qual a produção do conhecimento se dá no diálogo com o sujeito pesquisado, e por meio da qual é possível devolver aos grupos pesquisados o conhecimento com eles produzido. É a possibilidade de um 'diálogo com' em vez de um 'discurso sobre' (HIKIJ, 2009:145).

Parte do conhecimento gerado nesta pesquisa é fruto de relações sociais, portanto uma metodologia com filmes ancorada nessas perspectivas tem se provado bastante útil. A filmagem é uma poderosa ferramenta também porque permite que eu me veja no campo, contribuindo para o desafio da desfamiliarização. Outro trunfo é a possibilidade de captar informações importantes e não percebidas no momento, mas que ficam ali registradas para a análise, o que ajuda na recordação e reafirmação da existência dos sujeitos quando não estou no campo (HIKIJ, 2009: 147). As transcrições musicais e dos movimentos dos capoeiristas do prefácio, por exemplo, foram realizadas com o apoio de filmagens.

Assim como a autorreflexão traz a minha experiência dos momentos para a análise, as entrevistas e a reflexão em conjunto sobre as filmagens trazem a experiência de outros participantes. Nas entrevistas, conforme disse acima, assistimos e conversamos sobre o pequeno filme etnográfico que produzi, disponível no seguinte link: <https://youtu.be/T3ZXHsb9i1w>. Percebi que o vídeo cumpriu bem sua função, enriquecendo os depoimentos.

Ao longo deste capítulo, busquei apresentar e articular as principais ferramentas e conceitos teóricos e metodológicos que utilizo neste trabalho. Passarei agora a discutir as aplicações desta abordagem no contexto estudado. No capítulo 2 situarei sucintamente a prática de capoeira em geral e descreverei o surgimento e as principais características da Escola de Capoeira Angola Resistência. Os capítulos 3 e 4 se dedicam, respectivamente, à etnografia dos treinos e das rodas de capoeira. No capítulo 5 concluirei abordando as implicações dos aprendizados dos capoeiristas no contexto mais amplo de suas vidas, tratando também das importantes temáticas de identidade, ancestralidade e raça; buscarei empregar um modelo ecológico e imediato da percepção para tratar também destes conteúdos simbólicos.

Capítulo 2

A RESISTÊNCIA

“Eu não vi capoeira nascer
Eu vi os mais velhos falar
Capoeira nasceu na Bahia
Na cidade de Santo Amaro

Foram os negros africanos
Quando foram recapturados
Trouxeram para a Bahia
Para eles trabalhar

Foi na cortagem de cana
E na roçagem do mato
Eles fizeram uma dança maluca
Criando esse esporte legal

Capoeira é um esporte
Que abalou a nação
Capoeira hoje mora
Dentro do meu coração”

- Ladainha de Mestre Felipe de Santo Amaro

Ao longo do primeiro capítulo, foram apresentados os principais conceitos teóricos e ferramentas metodológicas que serão utilizados nos capítulos seguintes, quando nos aproximaremos das rodas e treinos de capoeira em um núcleo da Escola de Capoeira Angola Resistência. Neste capítulo, iremos aproximar o leitor ao mundo dos capoeiristas, tanto em termos gerais quanto na especificidade da ECAR, o que requer outra fundamentação teórica. O objetivo agora será apresentar uma versão sobre o que é a capoeira, sobre o que é sua história e sobre a sua forma de organização nos dias atuais, com enfoque no surgimento e funcionamento da ECAR especificamente.

Para isso, o primeiro ponto a se destacar é o fato de que existe uma enorme quantidade de grupos de capoeira e capoeiristas ao redor do mundo e que, obviamente, as suas concepções e formas de praticá-la são bastante diversas. Com isso em mente, torna-se muito elucidativa a afirmação do antropólogo da memória social, Paul Connerton, de que “viveremos o nosso presente de forma diferente de acordo com os diferentes passados com que podemos relacioná-lo” (1999: 2). A memória social, como sugerida por Connerton, remete à dimensão coletiva da memória: são as narrativas que um determinado grupo de pessoas escolhe para repassar adiante. Isso remonta à proposta de Maurice Halbwachs (1877 – 1945) de que toda memória é social, ou seja, se algo é lembrado, é porque outros incitaram essa recordação e a memória destes outros auxilia e

apoia esta lembrança. O autor rejeitou a diferença entre a forma com a qual indivíduos, de um lado, e as sociedades, de outro, preservariam as suas memórias. Mesmo naquelas recordações consideradas individuais existiria a dimensão social, porque se algo é digno de ser lembrado, é porque está em relação a uma série de ideias compartilhadas com muitas outras pessoas (CONNERTON, 1999:41).

Halbwachs, contudo, teria deixado em aberto a importante questão sobre como exatamente a memória social dos grupos é transmitida. Dedicando-se a esse problema, Paul Connerton desenvolveu o argumento de que o conhecimento e as imagens sobre o passado são transmitidos e conservados no interior dos grupos através de performances que podem ser mais ou menos rituais, destacando-se as práticas corporais e as cerimônias comemorativas. Baseando-se em Foucault (1980) e partindo do pressuposto de que a memória social de diferentes grupos depende de sua constante encenação performática, Reily sugeriu que a memória não é um conjunto de fragmentos estáticos, mas sim uma prática cotidiana, uma forma socialmente consequente de articular o passado e o presente. Nesse sentido, o fazer musical pode ser concebido como uma prática da memória, garantindo que os participantes de um grupo possam criar coesão entre muitas memórias diferentes. A música enquanto prática da memória cria um espaço para a articulação entre as narrativas de vida de vários indivíduos, assim como entre o presente e uma “infinidade de passados e temporalidades” (REILY, 2014:2). Para além da dimensão narrativa, portanto, as memórias se constituem também da produção de sons, de performances e de corporalidades que se realizam no presente (GIESBRECHT, 2011:17).

No interior de uma escola de capoeira, fica evidente a dimensão compartilhada da memória e vale frisar, como ressaltou Reily (2014: 9), que a construção da memória social de um grupo envolve a agência do mesmo; afinal, a totalidade daquilo que se recorda é fruto de um processo de seleção intencional justificado pelos interesses e objetivos do próprio grupo. No caso da capoeira, uma prática desenvolvida e muitas vezes realizada até hoje por indivíduos subalternizados, as práticas e corporalidades inter-relacionadas com o conjunto da memória social do grupo tem importantes impactos políticos, pois garantem que os grupos mantenham controle sobre sua própria memória corporificada, constituída de experiências corporais alternativas às corporalidades hegemônicas que regulam o mundo habitado por esses corpos (REILY, 2014: 6).

Os elementos que garantem a coesão dentro de cada escola ou grupo de capoeira, contudo, são díspares. Dentre os muitos grupos que existem em uma mesma cidade como Campinas, as práticas da capoeira são diferentes ou até mesmo contraditórias: alguns

praticam calçados, outros descalços, alguns mantêm uniformes, outros não, os instrumentos, canções e princípios ligados à *musicalidade*¹² também variam, assim como o ritual e as movimentações do corpo ensinadas e praticadas. Acompanhando o argumento de Connerton, é possível afirmar que tal multiplicidade de “capoeiras” deriva da existência de muitas narrativas diferentes neste universo, isto é, muitos passados com os quais as práticas atuais estão relacionadas. A reflexão deste capítulo aponta para que memórias seriam estas e para que tipos de memórias existem neste contexto, buscando elaborar em que níveis e de que formas o fazer musical participa de sua construção e manutenção.

Serão abordadas primeiramente as memórias marcadamente narrativas, entre as quais optou-se por destacar três tipos: as memórias canônicas, as memórias regionais e as memórias de grupo. As memórias canônicas são aquelas disseminadas amplamente entre os grupos, noções compartilhadas pela maioria dos capoeiristas, independentemente das suas linhagens ou filiações, e mesmo por não-capoeiristas. As memórias regionais, por sua vez, trazem a especificidade das narrativas e dos indivíduos envolvidos na constituição da capoeira em determinado local; assim, por exemplo, existem memórias compartilhadas entre os capoeiristas baianos que são diferentes daquelas compartilhadas entre os capoeiristas paulistas ou de regiões em outros países ou continentes, e vice-versa. Veremos também como as memórias de diferentes regiões podem se relacionar e influenciar mutuamente. Como um último tipo de memória narrativa, veremos as memórias de grupo, que remetem às narrativas de indivíduos que constituem os grupos especificamente. São aquelas histórias que todos que acompanham o grupo há alguns anos acabam sabendo, muitos porque estiveram presentes no evento em questão, e onde a participação no grupo é fonte tanto de recordação quanto de esquecimento.

Em seguida, será dada atenção às memórias menos narrativas, que são recordadas apenas na reprodução de certas ações ou “fazeres”. Elas serão chamadas aqui de memórias corporificadas, tendo sido chamadas por Connerton de *memórias-hábito* (1999:26). Vale ressaltar que são “menos” narrativas porque, apesar de estarem no campo do corpo, constituem-se de sensações que só podem ser interpretadas dentro de um campo de narrativas. Como foi abordado no capítulo anterior, mente e corpo não são entidades rigidamente separadas; portanto, discursos e sensações também não podem ser.

¹² Categoria nativa que significa tudo aquilo que tem a ver com cantar e tocar instrumentos, seja em rodas ou treinos.

Neste capítulo, começaremos tratando de memórias mais abrangentes e conhecidas e iremos nos aproximando, aos poucos, das memórias compartilhadas pelos capoeiristas do interior de São Paulo e, finalmente, pelos integrantes de um núcleo específico da Escola de Capoeira Angola Resistência. Vale esclarecer que esses diferentes tipos de memória aparecem aqui separados e categorizados por serem categorias analíticas. Na prática cotidiana do grupo, no entanto, a separação não é evidente. As diferentes dimensões se misturam, de forma que uma pode exercer influência sobre as outras. Não há separação entre aquilo que é textual e aquilo que se manifesta no corpo e, assim, memórias com dimensão textual interagem e constituem memórias corporais e vice-versa, conforme veremos nas próximas seções e capítulos.

2.1. Memórias Canônicas

Se já foi reconhecido que existe variedade entre as narrativas das diversas escolas de capoeira, é preciso reconhecer que existem narrativas compartilhadas por vários grupos. Tal dimensão comum da memória será abordada primeiramente porque exerce influência sobre todas as outras. Diz respeito às memórias que já não dependem do ritmo constante da transmissão oral, fazendo parte, para além de processos de incorporação, de processos de inscrição (CONNERTON, 1999:87). Sua dimensão textual tem relevância, porque essas narrativas já foram contadas e escritas muitas vezes, embora não sejam formadas apenas por palavras. É também, de certa forma, um senso comum sobre a capoeira, algo que já está fortemente disseminado e cujo processo de composição é mais fechado, mais rígido. Esse tipo de memória pode ser chamado no interior dos grupos de “história da capoeira” e inclui noções amplamente compartilhadas, como, por exemplo, a de que a capoeira foi uma luta de libertação praticada e proibida originalmente no contexto da escravidão das senzalas, ou de que música e dança foram articuladas às práticas físicas para disfarçar o treinamento para o combate, ou mesmo que desabrochou como prática de resistência nos quilombos, tendo Zumbi de Palmares como um capoeirista precursor.

É importante notar que, frequentemente, essas memórias canônicas não puderam ser confirmadas por historiadores da capoeira. Para o historiador Carlos Libano Soares, por exemplo, o surgimento da capoeira não teria se dado nos quilombos, nem sequer em um contexto rural. A documentação utilizada pelo autor sugere que a capoeira teria surgido apenas com a formação das primeiras sociedades urbanas coloniais do Brasil

oitocentista, e mesmo que, inicialmente, não dizia muito respeito à resistência a escravidão. Para Soares, os infames senhores de pessoas escravizadas até mesmo incentivavam a prática, visto que o capoeirista seria um indivíduo capaz de se defender nas muitas situações necessárias em uma sociedade violenta, evitando roubos e perdas para o senhor e maximizando seus lucros (SOARES, 2001). Para Soares, foi apenas no início do século XX, com a Semana de Arte Moderna, que teria sido feita pela primeira vez uma associação entre capoeira, escravidão agrária, quilombos e a noção de resistência negra. Nos anos 1980, essa associação foi reelaborada no contexto de uma efervescência cultural negra baiana, momento no qual muitos capoeiristas e grupos se comprometeram com o movimento negro e a militância antirracista (DOWNEY, 2005; ACUNA, 2017: 253).

Antônio Liberac Pires, outro importante historiador da capoeira, já havia apontado para esse problema, criticando historiadores que haviam tomado depoimentos de praticantes para fundamentar argumentos históricos. O autor sugeriu que isso acarretaria em uma mitificação da história da capoeira a partir da tradição oral (1996:36). Para Pires, o que está sendo chamado aqui de memória social são consideradas histórias contadas a partir de uma tradição inventada, no sentido de que, embora possam parecer antigas e imemoriais, tomam hoje uma forma que pode ser rastreada, levando a uma origem ou reinvenção relativamente recente (HOBSBAWN, 1997). Isso aponta para a distinção que Connerton fez entre a memória social e a atividade que denominou como reconstituição histórica. Se o historiador tomasse como verdadeiros os depoimentos dos capoeiristas, isso acarretaria numa renúncia tanto da sua autonomia no exercício da profissão quanto da sua “verdade histórica de historiador” (CONNERTON, 1999:16).

Todavia, o fato de que certas narrativas circulantes no interior dos grupos de capoeira não possam ser confirmadas ou mesmo que possam ser refutadas por historiadores profissionais não impede que tais narrativas constituam o passado que os grupos ativamente optam por lembrar. Costumes, valores, hábitos e verdades compartilhadas estão assentadas nessas recordações (GIESBRECHT, 2011), impactando na realização de suas práticas cotidianas. Para os objetivos deste trabalho, não importa se uma recordação da memória social de um grupo de capoeira pode ou não ser confirmada pela reconstituição histórica, mas como estas recordações impactam o dia-a-dia do grupo e porque elas foram escolhidas para serem lembradas (REILY, 2014). Não existe, para os objetivos presentes, uma hierarquia entre a história social acadêmica e a memória social da capoeira em todas as suas dimensões, mas deve-se saber que são coisas diferentes,

podendo coincidir ou não. Efetivamente, a própria atividade de reconstituição histórica poderia ser encarada enquanto uma prática da memória social; afinal, não pode ser considerada neutra: varia conforme os interesses coletivos do historiador e o espírito de seu tempo (REILY, 2014:9).

Dentro da memória canônica, que está presente tanto nos estudos historiográficos quanto no saber de cada grupo, o primeiro ponto a se destacar são suas concepções sobre a origem da capoeira. Como apontou Downey, praticantes, não-praticantes e acadêmicos em geral concordam que sua origem é africana ou que foi inicialmente desenvolvida no Brasil por africanos, algo justificado pela estética da manifestação e pelo conteúdo das letras, além das outras práticas similares pela diáspora africana (2005:8). Mas, ao longo das décadas, capoeiristas e pesquisadores vieram se posicionando e reposicionando, de acordo com seus interesses, entre as denominações “brasileira”, “africana” e “afro-brasileira” (DOWNEY, 2005:8). Se hoje a denominação afro-brasileira é lugar pacífico entre a maioria dos capoeiristas, em outros momentos históricos, houve grande disputa em torno das supostas brasilidade e/ou africanidade da capoeira, algo que será abordado com mais detalhe na seção sobre as memórias regionais a seguir.

Outra noção amplamente difundida que compõe a memória canônica da capoeira, e que está em diálogo com a noção de legado africano, é a sua associação com a música e com instrumentos musicais. Entre os diferentes instrumentos, a principal associação é feita com o arco musical característico, o berimbau, popularizado e canonizado no seu formato colorido, cuja criação é atribuída no interior dos grupos ao mestre baiano Waldemar Rodrigues da Paixão (1916 - 1990). Antes da associação da capoeira com o berimbau, afirma o historiador Barros de Castro, o berimbau “fazia parte do cotidiano do povo escravo” (2007:105), sendo usado por vendedores ambulantes e feirantes, tocado nas ruas e rodas de cidades baianas e cariocas. Para o etnomusicólogo Gerhard Kubik, o berimbau possui evidente ascendência bantu, tendo sido instrumento solista no Brasil ao



Imagem 2.1.: Berimbaus confeccionados pela treinela Clara. Fotos cedidas em abril de 2022.

longo do século 19 e incorporado pela capoeira como instrumento acompanhador na virada para o século 20 (KUBIK, 2014:41). Kay Schaffer, por sua vez, defendeu a hipótese de que através da união entre berimbau e capoeira, ambos puderam persistir no tempo, mostrando como em outras localidades brasileiras onde a associação não ocorreu, ambos teriam desaparecido (SCHAFFER, 1977: 31-32).

A ideia de que a capoeira é uma luta que se disfarça em dança e tem acompanhamento musical é bastante conhecida, mesmo por não-capoeiristas. Para o antropólogo Maurício Acuña, tal associação começou a ser construída pelos próprios praticantes, pelos meios de comunicação de massa e por círculos intelectuais a partir dos anos 1930. A presença da música aponta para a prática de dança, mas ao mesmo tempo as práticas do corpo na capoeira preparam o capoeirista para o combate. Nas próximas seções, retomarei certos aspectos das memórias e discursos envolvidos na relação entre música e capoeira, mas por hora deve-se ressaltar que esses movimentos de praticantes e intelectuais ocorreram principalmente na Bahia. Este é um terceiro aspecto canônico das narrativas sobre a capoeira: a origem baiana ou a associação direta entre a prática e o estado. É verdade que o estado da Bahia foi palco de muitos eventos importantes da capoeira, mas em termos da reconstituição histórica, já está bem estabelecido que, mesmo durante o século XIX, os capoeiristas exerciam seus papéis sociais em diversas localidades brasileiras, marcadamente no Rio de Janeiro e em Pernambuco (FONSECA, 2007), no Maranhão e em São Paulo (LUSSAC; TUBINO, 2009, CUNHA, 2011) e no Pará (LEAL, 2008).

A canonização da relação entre a capoeira e o estado da Bahia também remonta às interações amplamente mediatizadas entre praticantes baianos, intelectuais e representantes do poder público, a partir do período Vargas. O governo da época não poderia aceitar a nacionalização de uma capoeira associada ao violento e subversivo passado da capoeira carioca (REIS, 1993), quando os capoeiristas operavam como uma espécie de força paramilitar. Para Acuña, a elaboração da musicalidade e das cantigas da capoeira como rico folclore nacional foram determinantes na nacionalização de uma capoeira não estigmatizada enquanto prática de violência (ACUNA, 2010: 207). Este processo de nacionalização teve a Bahia como principal palco e pólo de difusão.

Outro aspecto canônico é a associação depreciativa da capoeira com a malandragem, a violência e a vagabundagem, aspectos que evidenciam o preconceito que a capoeira ainda pode sofrer, mesmo com os ameaçados avanços institucionais no enfrentamento ao racismo no Brasil das últimas décadas. Connerton sugeriu que, com o

surgimento de novas ordens sociais, forma-se um “sedimento histórico”, um ponto de partida e de referência que toma como base certos padrões de memória social que se perpetuam desde o momento anterior (1999:14-15). Tendo isso em vista, alguns fatos apresentados pela reconstituição histórica ajudam a compreender o processo de canonização destes aspectos em muitas narrativas e práticas da capoeira.

Diversos historiadores afirmam que os capoeiristas não eram considerados marginais antes da proclamação da República; pelo contrário, apontam que mantinham relações “intestinas” ao regime monarquista (PIRES, 1996:44). De fato, os capoeiristas participavam ativamente do cotidiano de várias cidades no Brasil (FONSECA, 2007). Organizando-se em grupos, tomavam parte nos “grandes eventos da vida urbana”, desfilando à frente de bandas e procissões, mostrando suas habilidades ou provocando brigas e tumultos (BRETAS, 1991). Enquanto a organização dos capoeiristas em grupos era incipiente na maioria das localidades brasileiras, no Rio de Janeiro oitocentista, sua organização era bastante desenvolvida (PIRES, 1996). As chamadas maltas de capoeira eram incorporadas à vida política, principalmente em comícios e eleições, causando tanto insegurança quanto segurança, dependendo do dono do evento e do pagador dos serviços dos capoeiras. O governo imperial, ao mesmo tempo que os repreendia, valia-se de seu potencial violento e desordeiro para objetivos específicos, numa espécie de contrato velado. Assim, os capoeiristas prestavam serviços como capangas políticos, o que não era bem visto pela população em geral e teria sido um dos motivos para o descontentamento popular com o governo imperial no fim do século 19 (OLIVEIRA, LEAL, 2009).

Com a proclamação da República, a capoeira foi criminalizada e sua organização em diversas localidades foi desarticulada através de prisões e deportações (DOWNEY, 2005; PIRES, 1996). Quando, no contexto republicano, surgiram as leis de proibição da capoeira, os artigos do n. 399 ao n. 404 do Código Penal republicano, sob o título “Dos vadios e capoeiras”, a capoeira do Rio de Janeiro, como era nos anos do Império, já estava praticamente extinta. As leis de proibição foram, então, usadas para prender pessoas arbitrariamente, para criminalizar a pobreza e a pretitude, além de encarcerar os considerados inválidos da sociedade. Se na sociedade Imperial os capoeiristas exerciam diversos trabalhos, como artesãos, funcionários domésticos e públicos, capangas eleitorais, artistas, etc., no fim do século 19 a capoeira passa a ser associada à ociosidade, à vadiagem e à malandragem (SALVADORI, 1990). Para Bretas, no alvorecer da República, a imagem do capoeirista era “a reprodução das muitas faces da pobreza”

(1991:240) e no seu mapeamento das prisões executadas no período, pessoas cegas, mutiladas e doentes, por exemplo, eram discriminadas e presas também como capoeiras.

O historiador Antônio Pires nos alerta diversas vezes em seu trabalho sobre o perigo das chamadas “oposições binárias” quando tratamos da história da capoeira. É importante ficar claro que não se pode generalizar e essencializar os movimentos da reconstituição histórica que aparecem nesta dissertação. Alguns exemplos: nem todo capoeirista estava ligado à monarquia nos tempos do Império; apesar da repressão aos capoeiras ter se intensificado com a República, isso não quer dizer que não havia repressão anteriormente; com o fim das maltas no Rio de Janeiro, a capoeira não desapareceu necessariamente da cidade e do Estado; nem todo capoeirista perdeu seu lugar social com a proclamação da República, afinal, como aponta Pires, já haviam membros das classes mais abastadas praticando capoeira na segunda metade do século 19.

Vimos que a associação da capoeira à vagabundagem, malandragem e violência foi pautada por historiadores que abordaram a relação histórica entre capoeiristas e o Estado. No entanto, tais narrativas também constituem a memória social dos grupos, no sentido de serem praticadas e participarem do processo de configuração e reconfiguração de corporalidades. No interior dos grupos, tais noções podem ser mais ou menos presentes e adquirem diferentes significados. Letras de cantigas evidenciam a presença canônica desses elementos nos mais diversos grupos. Se na relação entre capoeiristas e Estado esses conceitos foram usados para desqualificar as práticas dos capoeiras, enquanto categorias êmicas costumam ser valorizados, integrando um ethos do capoeirista, que se incorpora ao longo do tempo.

Nas letras de ladainhas e corridos cantados na ECAR, por exemplo, histórias de capoeiristas antigos exaltam e relembram o passado violento da capoeira. Outras letras mencionam e descrevem de variadas formas o que seria a malandragem e a vadiagem e de que formas devem integrar o conhecimento a ser desenvolvido por cada capoeirista. Na ECAR, por exemplo, usar a música para desmoralizar o adversário, cantando para ele, seria entendido como malandragem, assim como se deve aprender a disfarçar as intenções dentro do jogo. Nos processos de corporificação, estes elementos também aparecem. É comum, por exemplo, que um capoeirista mais velho tente enganar o mais jovem com quem está jogando. Uma cena típica acontece quando o mais velho aponta, durante o jogo, para alguma coisa fora da roda: se o adversário cai na peça e olha para onde foi apontado, em seguida toma um golpe inesperado. Outro exemplo: quando acaba o jogo e

os capoeiristas se cumprimentam com um aperto de mão para sair da roda, um capoeirista experiente saberá que o jogo ainda não acabou, pois dura enquanto ambos ainda estiverem no centro da roda. Portanto, se um dos capoeiras dá as costas para o outro após o cumprimento, é possível que tome uma rasteira desavisado, e isso é entendido como um aspecto da malícia dentro do jogo.

A malandragem também é performada nas *chamadas*. Em tais momentos, um capoeirista para a ginga e o jogo e assume a postura de rendido, como quem tivesse sido alertado com o enunciado “mãos ao alto”. O adversário deve se aproximar, encenando uma abordagem policial estilizada, como se fosse revistar aquele que fez a chamada. Os capoeiristas então se encostam e, depois de dar alguns passos para frente e para trás, conectados pelos braços ou mãos, o jogo volta a fluir. No meio tempo, no entanto, durante os passos que lembram uma dança, um golpe pode ser desferido de surpresa.

As histórias sobre os capoeiras do passado e a violência que havia em suas práticas aparecem também nos relatos e ensinamentos dos mestres mais velhos. Lembro-me de um treino de mestre Bigo, padrinho e mais velho da ECAR, em um dos eventos anuais. Como de costume nos treinos de evento, estávamos vários alunos em um salão amplo, com um conjunto de oito capoeiristas tocando a bateria. Mestre Bigo mandou parar a bateria e que todos os presentes se organizassem em filas. Em seguida, aproximou-se de um de nós e desferiu uma rápida *chapa*¹³ no tempo em que gritou “*Sapinho!*”¹⁴. Foi assim atacando cada um de nós em meio ao silêncio do salão. Foi logo a primeira atividade do treino. Em seguida, concluiu com algo como: “em uma situação de briga na rua, vocês não terão tempo para se alongar, muito menos terão que lutar conforme a música”. Mestre Bigo também costuma pregar peças em alunos e mesmo em mestres que frequentam os eventos. Dar apertos de mão com um cigarro aceso e escondido entre os dedos é um exemplo, assim como esconder-se atrás de portas e paredes para surpreender capoeiristas mais velhos com golpes inesperados. É de sua autoria também uma das cantigas com conteúdo mais violento que já ouvi: “*Dente no chão/Sangue na roda/Pega a biriba*”¹⁵/*E dá nessa cobra*”.

Todos estes exemplos são específicos da ECAR, mas, nas variadas escolas e grupos de capoeira, as narrativas sobre a malandragem, a violência e a vagabundagem

¹³ Movimento da capoeira Angola que consiste em um pontapé de frente dado com a sola do pé, nesse caso, no abdômen do adversário.

¹⁴ Esquiva para movimentos de ataque frontais que consiste em arquear o corpo pra trás e apoiar-se nos braços.

¹⁵ Referência a uma das madeiras que podem ser usadas na confecção de berimbaus.

estarão presentes, mesmo que seja para serem negadas ou contrapostas, como no movimento da capoeira gospel. Isso se deve justamente ao fato de serem aspectos canônicos das narrativas sobre a capoeira.

Vale citar, como um último tipo de memória canônica na capoeira, a relação entre mestre e aluno e a importância que geralmente se atribui às narrativas reproduzidas nesta relação. Este não é um cânone muito conhecido para quem nunca se envolveu ou treinou com um grupo, mas sabe-se, em geral, que existem os mestres de capoeira. Quando um novato aparece para treinar em um grupo, seja onde for, inicialmente não parecerá importante onde e com quem ele começou a aprender. Mas conforme o aluno persiste na capoeira, começando a frequentar outros espaços além daquele onde treina, logo entenderá que dentro da comunidade dos capoeiristas, as pessoas se conhecem e sabem “de onde veio” cada um. A camiseta de um grupo, o uso de cinto ou de cordão, uma toca na cabeça, assim como o estilo de movimentação e comportamento dentro da roda, dentre outras coisas, saltam aos olhos de capoeiristas mais experientes que acabam por identificar o capoeirista. Lembro-me, por exemplo, de uma ocasião em que alguns colegas saíram de Campinas para Belo Horizonte e visitaram algumas rodas de capoeira por lá. Um capoeirista viu meu colega jogando e, depois da roda, perguntou a ele se era aluno do contra-mestre Fernando de Campinas. Espantado e orgulhoso, ele respondeu que sim. Ressalto que ele não vestia a camiseta com o logo da Escola e nome de Fernando; portanto, o que foi reconhecido foi a própria corporalidade de Fernando, que é reconhecível, para olhos treinados, nas diversas corporalidades de seus alunos. Esse tipo de treinamento é encarado neste trabalho como a educação da atenção abordada no capítulo 1 e diz respeito à aquisição de habilidades que nos permitem perceber mais do entorno, ou seja, perceber novas *affordances*, neste caso, da movimentação de um capoeirista.

Uma dimensão desses processos corporais remete a memórias que são cultivadas na relação entre mestres e alunos. Independente do grupo e da localidade, portanto, existe um conjunto de memórias que pertencem à especificidade do local onde se treina e que são vivenciadas no dia-a-dia dos treinos. Contudo, essas relações nem sempre são fluídas e contínuas, existem também rompimentos e negações, mas de uma forma ou de outra, existe a influência. Este tipo de narrativa pode ser considerado canônico porque está em todos os grupos como uma forma de operar no aprendizado da capoeira, mas também pode ser encarado como do tipo mais regional e mais específico, como veremos na próxima seção.

2.2. Memórias Regionais

Ao longo deste capítulo, gradualmente nos aproximaremos da especificidade das memórias transmitidas na Escola de Capoeira Angola Resistência (ECAR). Nesta seção, dando um passo em direção a tal especificidade, o enfoque será dado às memórias transmitidas caracteristicamente na região ampla onde se insere a ECAR, ou seja, no Sudeste do País e, especificamente, no estado de São Paulo. Deve-se constatar que, por mais localizadas que sejam, as memórias de uma região específica se constituem em relação a memórias de outros lugares. Como nos alertou a geógrafa cultural Doreen Massey, os estudos sobre a especificidade local podem cometer o erro do provincianismo, partindo do pressuposto de que o lugar se define em si mesmo (1993). Para a autora, tanto a localidade quanto o indivíduo são fruto da inter-relação com outras localidades e indivíduos. As memórias, em todas as dimensões abordadas aqui, integram o que Massey chamou de “sentido de lugar” (*sense of place*), algo que cada localidade produzirá e reproduzirá sempre em relação a memórias de outras localidades e que dizem mais respeito ao sentimento gerado por essas conexões do que às conexões em si. Também é importante notar que na interdependência destas memórias estão implícitas relações de poder, dominação, subordinação e influência.

A teoria proposta por Massey sugere que qualquer entendimento sério sobre um local específico requer um olhar para o contexto mais amplo e, sobretudo, para o fato de que as ações de indivíduos em um determinado local têm implicações e efeitos sobre as ações de outros indivíduos em lugares e tempos remotos. Tais afirmações encontram forte ressonância no caso da capoeira contemporânea¹⁶, devido ao modo de operar do aprendizado na capoeira, quase sempre a partir de um mestre ou professor antecessor. Assim, a especificidade ou o “sentido de lugar” da capoeira paulista está diretamente ligada a eventos ocorridos em outros lugares, devido aos fluxos dos capoeiristas e seus discípulos pelo Brasil e pelo mundo.

No interior dos grupos de capoeira, convivem dois tipos de memórias contraditórias sobre como as práticas dos capoeiras foram transmitidas até o presente. De um lado, aprende-se que a capoeira é algo muito antigo, uma luta de libertação, que teria surgido por todo o país onde e quando quer que houvesse o regime escravagista. De outro,

¹⁶ Com “capoeira contemporânea” me refiro a capoeira de hoje em dia. É importante destacar isso porque existe a “capoeira Contemporânea” enquanto modalidade de capoeira, em relação a outras modalidades como “capoeira Angola” e “capoeira Regional”.

aprende-se que os capoeiristas mais antigos, os velhos e consagrados mestres e patronos da capoeira, são todos baianos. De fato, se imaginarmos uma árvore genealógica das relações entre mestres e alunos dos atuais grupos de São Paulo, mesmo com as recorrentes rupturas e descontinuidades, inevitavelmente chegaremos a um antecessor baiano.

Isso ocorre porque a capoeira como conhecemos hoje em dia - isto é, um “gênero misto” (*blurred genre*)¹⁷ com traços de luta, dança, jogo e música, entre outras coisas, ensinadas em agrupamentos como escolas, coletivos ou grupos – mantém relações, seja de continuidade ou de ruptura, com um conjunto de acontecimentos e indivíduos que estiveram em atividade e efervescência na Bahia da primeira metade do século 20. Muitos destes acontecimentos fazem parte da memória social dos grupos de capoeira e, como sugeriu Connerton, são performaticamente reencenados e rememorados de tempos em tempos. Na ECAR, por exemplo, na semana do aniversário de mestre Pastinha, o uniforme com camiseta e calça branca utilizado no dia-a-dia é substituído pela camiseta amarela e a calça preta que eram utilizadas por mestre Pastinha em seu Centro Esportivo de Capoeira Angola, fundado em Salvador em 1941. Também, durante as comemorações anuais da vida e obra de Pastinha, seu legado é cantado em ladainhas e cantos corridos, seja com repertório de cantigas consagradas e conhecidas ou improvisadas. São organizadas discussões, sessões de cinema e rodas de discussão, são impressas fotos de mestre Pastinha e acendem-se velas. Outras escolas e grupos de capoeira se vinculam às memórias de outros mestres baianos do período, como mestre Bimba, mestre Valdemar, mestre Canjiquinha, entre alguns outros.

Em muitos trabalhos acadêmicos de peso sobre a capoeira, foram dedicados capítulos inteiros ou seções importantes para descrever as transformações sofridas pela capoeira na primeira metade do século 20, seja sob o viés dos processos de globalização da capoeira (BARROS DE CASTRO, 2007), das reflexões fenomenológicas sobre a experiência e o corpo na capoeira (DOWNEY, 2005), da capoeira enquanto imaginação de símbolos da identidade nacional brasileira (ACUNA, 2010), da “emergência, experimentação, consolidação e reconhecimentos de saberes subalternos e racializados” (ACUNA, 2017) ou sob o viés da própria reconstituição histórica (PIRES, 1996, 2001), entre muitos outros trabalhos. Nestes estudos, foi consolidado o fato de que, neste período, muitos agentes - capoeiristas, intelectuais, folcloristas, estudantes, políticos, artistas, militares, jornalistas, narrativas, textos, músicas, mídias de comunicação de

¹⁷ O conceito de gênero misto foi originalmente cunhado por Clifford Geertz (1980). Posteriormente, Lowell Lewis e Greg Downey se valeram do termo em suas descrições da prática de capoeira.

massas - participaram de um movimento de intensa inovação, produção e reprodução do que se entendia por capoeira e de como se organizavam aqueles que a praticavam.

Aqui temos um ponto de convergência entre as memórias sociais dos grupos de capoeira contemporânea e trabalhos acadêmicos mais ou menos alinhados à reconstituição histórica. Ambos apontam as mudanças nas formas de ensino da capoeira e na sua imagem perante diversos grupos sociais como os principais vetores desta transformação. Em relação à capoeira da maior parte do século 19, a capoeira do século 20 tornava-se mais institucionalizada e mais “aceitável” perante grupos sociais que até então mantinham uma perspectiva preconceituosa sobre a prática. A imagem que membros das elites e das classes médias tinham da capoeira remetia ao signo da marginalidade e da violência, das “muitas faces da pobreza” (BRETAS, 1991), das histórias e memórias violentas das maltas de capoeiras pelo Brasil. Nas primeiras décadas da República, tal imagem começava a conviver¹⁸ com uma nova concepção, de uma capoeira também como esporte genuinamente nacional, além das ideias de uma prática lúdica, folclórica, artística e musical. O papel e importância da música nesse processo foram abordados com detalhe em recentes trabalhos no campo da antropologia (ACUNA, 2017, 2016).

A forma como os grupos relembram essas histórias para educar seus membros varia conforme a vinculação que desejam fazer ou têm com a memória de mestres e outros agentes específicos, que se engajaram ativamente nos processos de transformação do período aqui abordado. Como foi afirmado anteriormente, em geral, essas memórias irão remeter aos principais ancestrais baianos, como os mestres Pastinha e Bimba. Este é um exemplo de como as memórias são construídas a partir da agência dos grupos, ou seja, sobre como ativamente se opta por lembrar algumas histórias e esquecer de outras. Afinal, como a reconstituição histórica da capoeira aponta, o Rio de Janeiro também teve papel importante na reconfiguração da capoeira no século 20, mas isso não costuma ser lembrado nem cantado pelos grupos de capoeira paulistas.

Dentro desses grupos paulistas, via de regra, aprende-se que foi mestre Bimba o primeiro capoeirista a pensar e criar um conteúdo programático e organizado para aprender a capoeira, assim como teria sido o primeiro a ensinar capoeira em ambientes fechados, no seu Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, no bairro do Pelourinho

¹⁸ “Começava a conviver” pois devemos lembrar que com a proclamação da República a capoeira foi criminalizada. Simultaneamente a esses processos repreensivos, contudo, iniciavam-se as histórias que levariam a capoeira a sua expansão pelo Brasil e pelo mundo.

em Salvador. Também é senso comum entre os capoeiras que Bimba inovou em relação à capoeira do período anterior, buscando torná-la mais eficiente em termos de combate através do uso de golpes de outras lutas. Aprende-se que Bimba era um capoeirista das ruas de Salvador, que se valeu de sua vivência com diversas culturas populares das classes subalternizadas soteropolitanas para criar uma prática que fosse alinhada aos anseios de outras classes sociais, mais abastadas, que vinham operando uma positivação da imagem da capoeira enquanto esporte nacional.

Esta memória se canonizou por todo o país, mas nela ficou esquecido o papel que diversos agentes no Rio de Janeiro tiveram nos processos de transformação que a capoeira sofreu no período. Apesar de a capoeira baiana ter sido aquela que se nacionalizou, a especificidade local dessa prática, assim como nos alertou Massey (1993), criou-se em relação a outras localidades e outras capoeiras, marcadamente algumas “capoeiras” do mesmo período no Rio de Janeiro.

Em sua tese sobre a formação histórica da capoeira contemporânea (2001), Pires nos mostra, da perspectiva da reconstituição histórica, como as concepções da capoeira “modelada pelas lutas marciais” e esporte “genuinamente brasileiro”, apesar de serem comumente associadas dentro dos grupos ao baiano mestre Bimba, já estavam em articulação no Rio de Janeiro desde a virada do século 20.

No contexto carioca, a capoeira havia sido intensamente reprimida com deportações e prisões baseadas nos artigos 402, 403 e 404, “Dos vadios e capoeiras”, do novo Código Penal de 1890. Grande parte da capoeira que vinha do século 19 se organizava em forças paramilitares, as maltas, que mantinham relações com a Coroa, prestando serviços frequentemente violentos por pagamento, status e outros benefícios. O regime republicano, por sua vez, mostrava sua força ao eliminar essas práticas da capital.

Mesmo com esse contexto, no alvorecer do século 20, diversos grupos sociais começavam a operar um movimento valorizador da capoeira. Parlamentares e militares cariocas produziam narrativas que responsabilizavam o poder público pela “degeneração” da capoeira, pela forma como havia se tornado “uma calamidade pública”, “uma prática de criminosos e desordeiros” (PIRES, 2001). Ao mesmo tempo, defendiam que a capoeira deveria ser praticada, transformada e melhorada pelos “membros mais cultos” da sociedade, defendendo inclusive seu ensino nas Forças Armadas. Isso estava alinhado com um movimento similar que ocorria em outros países, que estavam transformando

práticas populares em esportes nacionais, como, por exemplo, o boxe inglês, a savata francesa ou as artes marciais japonesas.

Além do trabalho e dos discursos produzidos pelos ditos “cultores” de uma nova capoeira, outro fator determinante para as mudanças que a capoeira vinha sofrendo foi a sua midiaticização. A capoeira, que antes aparecia nos cadernos policiais, agora passava para os cadernos esportivos, com entusiasmados artigos sobre o seu desempenho no enfrentamento de outras lutas nos muitos ringues que passavam a ser organizados por diversas instituições, como agremiações universitárias.

Muito antes de mestres baianos como Bimba e Pastinha ficarem famosos, surgiu no Rio de Janeiro um novo tipo de praticante de capoeira, um capoeirista desportivo. Em sua tese, Pires traz um retrato e um exemplo deste novo capoeira, o autor descreve aquele que considera “o primeiro a aparecer [...] como um capoeirista desportista”, Aníbal Burlamaqui, conhecido como Zuma:

“Zuma teve acesso a classes médias da sociedade carioca. E [...] dedicava grande parte do tempo de sua vida à prática esportiva. Essa imagem de um praticante de capoeira, nos anos 20, rompe com a imagem do capoeira do século anterior. Ela deixa de ser vinculada ao estereótipo do marginal, relacionado àquelas pessoas que praticavam a extorsão, se envolveram em conflitos entre grupos de bairros diferentes e que andavam armadas de navalhas e paus. A imagem de Zuma ainda aparece desprovida de qualquer forma pejorativa, como a do ‘malandro’, do ‘Bamba’, valentão e ‘cafajeste’, que tendiam a dar uma conotação peculiar aos capoeiras” (PIRES, 2001: 98-99).

Para Pires, a figura de Zuma é representativa de um conjunto de praticantes de capoeira que operaram, junto à mídia e aos “cultores” (intelectuais, militares e políticos), uma invenção cultural. Em 1928, Zuma escreveu o livro *Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodizada e Regrada*. O livro é um método de ensino e aprendizado da capoeira e um marco importante deste novo paradigma, tendo influenciado muitos praticantes e produtores de discursos sobre a capoeira enquanto esporte nacional. O movimento de diversos agentes, do qual tal livro faz parte, possuía uma ideologia nacionalista e buscava trazer a capoeira para classes e setores da sociedade que a viam com maus olhos, retirando-a da ilegalidade. O enfrentamento de outras lutas nacionais pela capoeira era visto, aos olhos destes agentes, com grande entusiasmo e em suas produções ficava patente a ideia de que a capoeira seria superior a outras lutas estrangeiras.



Imagem 2.2.: Capa da primeira edição do livro de Zuma, “Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Methodizada e Regrada”.

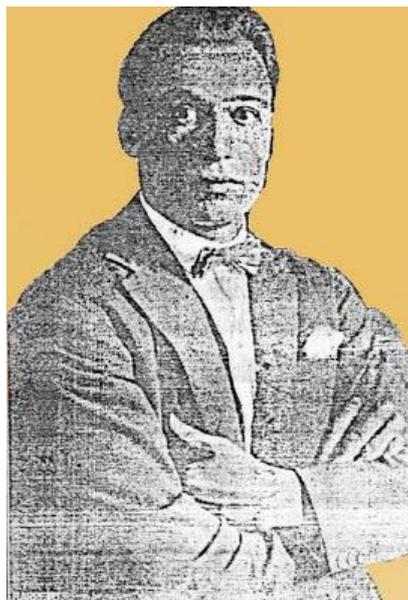


Imagem 2.3.: Retrato de Anibal Burlamaqui, o Zuma

Outro marco das transformações que a capoeira sofreu a partir de acontecimentos no Rio de Janeiro e que reafirma a participação das Forças Armadas na descriminalização da prática foi a trajetória e a monografia de Inizel Penna Marinho, *Subsídios para o estudo da metodologia e do treinamento da capoeiragem* (1945). Marinho foi o responsável por trazer o ensino de capoeira de forma oficial para a Marinha, porque, segundo ele próprio, mesmo com a intensa repressão, alguns capoeiristas vinham servindo às Forças Armadas, onde podiam praticá-la desportivamente. Além de folclorista e oficial da Marinha, Marinho era capoeirista, aluno do capoeirista desportivo Sinhôzinho. Em seu trabalho de cunho histórico e nacionalista, baseando-se em diversos trabalhos literários de autores como Edson Carneiro, Manoel Ramos e Manoel Querino, o autor defendeu o modelo desportivo, assim como uma concepção da capoeira enquanto símbolo nacional. O trabalho foi premiado pelo Ministério da Educação e da Saúde em 1944 e Pires nos conta que tal premiação é representativa da paulatina positividade que a imagem da capoeira sofria do ponto de vista das elites e classes médias. Esses movimentos fizeram parte de um processo mais amplo, que vinha acontecendo no campo cultural desde o início do século 20, e onde os interesses das oligarquias estaduais passavam a competir com o de outros agentes da sociedade. Intelectuais e políticos buscavam operar a transformação de “símbolos étnicos em representativos da cultura nacional” (PIRES, 2001: 109). O trabalho de Marinho faz parte da intensificação destes processos no contexto do Estado Novo, nos anos 1930. Os esforços de Marinho, assim como os de muitos folcloristas, iam

no sentido de que a capoeira precisava ser “salva” de seu desaparecimento. Para isso, a saída viável seria transformá-la em um esporte competitivo. No entanto, esses mesmos folcloristas não levavam em conta que, neste mesmo período, a capoeira era praticada em diversos espaços públicos de cidades como Salvador (ACUNA, 2010: 99-100), contraditoriamente querendo “salvar” algo que estava em plena atividade.

O modelo desportivo da capoeira, como vinha se desenvolvendo no Rio de Janeiro desde o começo do século 20, não perdurou e entrava em fase de declínio a partir, aproximadamente, dos anos 1950. Concomitantemente aos processos descritos acima, em Salvador, outros movimentos vinham acontecendo. O modelo baiano viria a substituir o carioca tanto no próprio Rio de Janeiro como em todo o país e isso também tinha a ver com as políticas do Estado Novo, entre outros fatores. Pires elenca alguns dos motivos para isso, dentre os quais vale destacar a própria prática dos ringues, que teria rendido grandes espetáculos urbanos por um longo tempo, tendo papel importante para o reconhecimento da capoeira. Contudo, estes eventos eram muito violentos, sempre terminando em banhos de sangue mal recebidos pela imprensa e pela opinião pública. Além disso, seria custoso e difícil manter uma academia com alunos dispostos a se arriscar para enfrentar outras lutas no ringue, o que se intensificava com a entrada do modelo baiano na cidade. Os baianos e seus alunos rapidamente ganharam espaço, mesmo perdendo nos ringues para os capoeiristas do modelo carioca. As modalidades baianas da capoeira passaram a dominar os jornais e mídias do período, havendo um esforço concomitante de intelectuais no sentido de promover uma capoeira “lúdica, desportiva e folclórica, que demonstrasse uma peculiaridade nacional” (PIRES, 2001: 125). Pires aponta, inclusive, que um dos motivos para a rápida penetração do modelo carioca no Rio tenha sido a “maior aceitação das classes médias” por um modelo “lúdico”.

Algumas inovações que surgiram pela primeira vez no modelo carioca desportivo da primeira metade do século 20, no entanto, mantêm-se presentes até hoje nos grupos de capoeira e possivelmente influenciaram os acontecimentos no estado da Bahia, que deram origem ao novo modelo. Como exemplos, pode-se citar a própria organização em academias, a prática com indumentárias específicas, o ensino sistematizado e a prática de exercícios físicos não necessariamente usados na roda de capoeira, como alongamentos, corridas, fortalecimentos, etc.

É interessante para o presente estudo notar que aquilo que muitos agentes (tanto da época quanto estudiosos do período) chamaram de lúdico, folclórico ou peculiar no modelo baiano tem a ver com a presença do fazer musical e, inevitavelmente, com a

presença da dança na capoeira. Nos discursos produzidos pelos intelectuais folcloristas do período, que influenciavam os artigos de jornais e a opinião pública, a autenticidade da capoeira passava a ser atrelada a outros aspectos para além da eficiência marcial, dentre eles, marcadamente, a presença do fazer musical e da dança. Assim, o modelo desportivo carioca, que havia sido exaltado por muitas produções como uma luta nacional eficiente, aos poucos dava lugar a uma nova invenção, uma luta que podia perder nos ringues, mas que ganhava espaço no campo cultural, devido à presença de elementos considerados mais autênticos de uma cultura nacional. Vale ressaltar que a capoeira desportiva de meados de 1900, como a proposta por Zuma e Inizel Penna Marinho, era uma capoeira desprovida de elementos musicais. Sem dúvida, o modelo baiano, com seu musicar participativo¹⁹ (TURINO, 2008), também era mais convidativo para interessados do que a capoeira violenta dos ringues e este, possivelmente, foi um dos motivos que facilitaram a difusão da capoeira baiana e “lúdica” pelo Brasil e pelo mundo e a sua presença e manutenção até os dias atuais.

Como apontam as referências teóricas deste trabalho, a memória social de um grupo implica em um processo de escolha, de agência do mesmo. Nesse sentido, é interessante reparar que muito daquilo que a reconstituição histórica feita por Pires aponta como inovação carioca, operada por agentes como o capoeirista Zuma, é atribuído, no interior dos grupos de capoeira contemporâneos, à figura de mestre Bimba (1899-1974). Isso demonstra que a veiculação de certos feitos a certos personagens através de narrativas compartilhadas revelam um desejo específico, uma vontade de veiculação que não precisa ter relação com fatos históricos ou com como as coisas teriam “realmente acontecido”.

¹⁹ Ver capítulos 3 e 4.

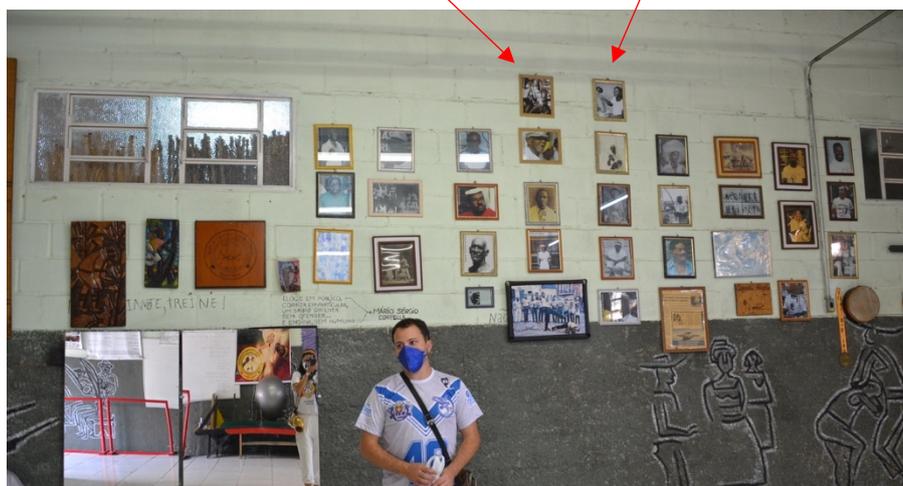


Imagem 2.4.: Foto tirada dentro do salão principal da sede da ECAR, no Terminal Urbano Central de Campinas em agosto de 2021. As setas vermelhas indicam os retratos impressos de mestre Pastinha, do lado esquerdo, e mestre Bimba, do lado direito. A fotógrafa, que aparece no espelho, é Ingrid Taquemasa e no centro da foto sou eu.

Dentro da Escola de Capoeira Angola Resistência, por exemplo, aprende-se que o primeiro capoeirista a criar uma academia teria sido Bimba, assim como a criação da capoeira enquanto esporte e o surgimento de métodos de ensino também são associados à figura de Bimba. Na sede da ECAR, como podemos ver na foto acima, as paredes são repletas de retratos enquadrados de mestres. A grande maioria dos retratos são de capoeiristas baianos, e aqueles que não são, tiveram baianos como mestres. Destacando-se dos demais retratos, em posição acima de todos, estão os retratos de mestre Bimba e Pastinha, considerados os “patronos” ou “guardiões”²⁰, respectivamente, da capoeira Regional e da capoeira Angola. É interessante que Bimba seja colocado ao lado de Pastinha em uma escola de capoeira Angola, mas isso tem a ver com a especificidade de São Paulo, como veremos adiante. Também é significativo que, em ambos os retratos, os mestres empunhem o berimbau.

Se as memórias abordadas pela reconstituição histórica da capoeira carioca das primeiras décadas do século 20 não integram a memória social dos grupos

²⁰ Categorias nativas.

contemporâneos, o mesmo não pode ser dito quanto às memórias trazidas pela história da capoeira baiana. Muito do que se lê em trabalhos acadêmicos sobre a história da capoeira foca nos acontecimentos na Bahia, e muitas anedotas que ouvi nos ambientes de treino também estão descritas em diversos trabalhos acadêmicos.

O que se aprende nos grupos hoje em dia é que Bimba teria inventado uma nova luta, denominada Luta Regional Baiana, cuja base seriam os movimentos da capoeira praticados em seu tempo, acrescida de movimentos de outras lutas, na busca por uma técnica de combate mais eficiente do que a capoeira praticada até então. O nome “capoeira” teria sido retirado de sua luta porque, em meados dos anos 1930, quando começa o processo que levará à legalização em 1937 e a fundação do primeiro grupo de Salvador, a capoeira ainda sofria massiva repressão policial (BARROS E CASTRO, 2007).

A eficiência ou superioridade marcial da modalidade criada por Bimba em relação a outras capoeiras costuma ser objeto de contendas e discussões. Aprende-se que o mestre teria sido um exímio lutador, e que a capoeira Regional, nome abreviado pelo qual ficou conhecida, teria sido a primeira a ser ensinada em um salão fechado. Apesar de a institucionalização da capoeira ser atribuída à figura de mestre Bimba, aprende-se que o mestre teria antes aprendido a capoeira das ruas. Esta “capoeira das ruas”, por sua vez, era constituída por diversos e diferentes agentes que perceberam na ascensão de Bimba uma oportunidade. As classes médias passavam a se interessar por capoeira e mestre Bimba vinha ganhando projeção social e status devido ao momento político. A tal “capoeira das ruas” buscou, então, projetar-se também, mas com um discurso diferente daquele usado por Bimba e seus representantes. Se os discursos ligados a Bimba eram mais nacionalistas, exaltando uma “luta brasileira”, foi a partir de um argumento tradicionalista, que exaltava a africanidade da capoeira e a necessidade de preservação de uma capoeira mais autêntica, sem mistura com outras lutas, que teria surgido a capoeira Angola, como uma forma de institucionalização da capoeira que era praticada nas ruas. Tal resposta aos movimentos de Bimba foi protagonizada e atribuída principalmente a mestre Pastinha. Essa é a narrativa sobre o surgimento da capoeira Angola difundida em grupos de capoeira Angola como a ECAR.

A reconstituição histórica aponta, no entanto, que a capoeira das ruas que vinha da Bahia oitocentista era bastante diferente daquilo que Pastinha desenvolveu enquanto mestre e “patrono” na capoeira Angola e evidencia que, de fato, tanto Bimba quanto Pastinha foram inventores de novas práticas que buscavam romper com o que vinha do

passado (PIRES, 2001). Quanto a este passado, a documentação histórica afirma que, assim como no Rio de Janeiro, a capoeira do século 19 era uma ferramenta usada por trabalhadores valentões, desordeiros e capadócios, para resolver “no duro” questões pessoais, para exercer poder paramilitar, controlando regiões portuárias, e em conflitos entre grupos de diferentes bairros. As principais fontes do trabalho de Pires sobre o Rio de Janeiro foram os autos policiais de processados pelo artigo 402. Se no Rio de Janeiro o autor conseguiu construir sua narrativa com base nestes autos, na Bahia isso foi impossível, pois não constavam processados pelo artigo 402. Ele acabou então recorrendo aos autos dos processados pelo artigo 303, de crimes por lesões corporais, onde muitos capoeiristas apareciam e, principalmente, aos escritos e depoimentos de mestres do período, como o livro de mestre Noronha (1909 – 1977), “O ABC da Capoeira Angola: manuscritos de Noronha”, escrito em 1976 e publicado em 1993.

Em todo o Brasil, os capoeiristas do século 19 e das primeiras décadas do século 20 entravam em conflito com as forças policiais, mas pelo que indica a documentação histórica, a capoeira na Bahia foi menos perseguida, apesar de que Pires admita que a documentação pode apresentar subnotificação de casos de prisões, por exemplo. Outra especificidade da tradição baiana do século 19 que se manteve ao longo do século 20 foi a importância dada pelos capoeiristas para o ritual da roda de capoeira, que tomava as ruas em dias santos (DOWNEY, 2005) e que, para Pires, “sublimou os conflitos entre grupos de bairro” (PIRES, 2001: 236).

Tanto Bimba quanto Pastinha, entre outros capoeiristas do período, como mestre Noronha, fizeram parte de um vasto grupo de agentes em inter-relação que agiram para transformar a capoeira em algo mais palatável para outras classes sociais para além daquelas que a vinham praticando. Pires afirma que

“a maior característica de resistência da capoeira no século XX esteve na sua capacidade de adequação às relações capitalistas, quando fundamenta-se em prática acadêmica, proporcionando as condições de sobrevivência, no sistema capitalista, para centenas de indivíduos das classes trabalhadoras, até os dias de hoje” (1996:50).

Para criar uma nova tradição para a capoeira no contexto do século 20, os mestres buscavam romper com a imagem da capoeira do passado. Assim, para aprender capoeira no Centro de Cultura Física e Capoeira Regional de mestre Bimba, por exemplo, era obrigatório ser trabalhador ou estudante. É interessante repararmos que a própria ECAR é constituída, hoje, por estudantes e trabalhadores, com exceção do mestre, que vive da capoeira. Pastinha, por sua vez, como aprende-se na ECAR e como revela em seu livro

Capoeira Angola (1988), defendia que o capoeirista deveria ser uma pessoa calma e educada. Sobre os capoeiras desordeiros do passado, ele escreveu:

“Eram indivíduos mau caráter que se valiam da Capoeira para dar vazão ao seu instinto agressivo [...] Felizmente, esses capoeiristas desordeiros constituíam uma pequena parcela e mereceram uma violenta repressão policial. [...] É com a maior alegria que verifico como se apagou essa dúvida, hoje, a Capoeira Angola é praticada por todas as camadas sociais, goza de proteção e prestígio das autoridades, por ser uma das mais autênticas manifestações do folclore nacional” (PASTINHA, 1988: 25, 26)

No disco de 1969, “Capoeira Angola: mestre Pastinha e sua academia”, que integra os sons dos treinos de qualquer grupo de capoeira Angola hoje em dia, ouvimos em um depoimento as seguintes palavras de mestre Pastinha:

“O capoeirista não deve ser afobado. O capoeirista não deve provocar. O capoeirista não deve fazer certas coisas. No meu tempo, eu era capoeirista. Também tinha capoeirista que andava torto, mas torto, como a natureza não fez ele. [...] Capoeirista se prestava naquela época pra muita coisa e eu admiro hoje se o capoeirista se prestar pra certas coisas” (CITAÇÃO DO CD 21’25’’).

Maurício Acuña, que teve sua tese (2017) sobre a trajetória de mestre Pastinha premiada pela FAPESP, trouxe à tona, ainda em sua dissertação (2010) sobre a relação entre intelectuais e capoeiras baianos, a importância e a agência da música no processo de recriação da tradição que ocorreu entre os anos 1930 e 1960 em Salvador. Não devemos deduzir que não havia prática musical entre os capoeiras antes deste período, mas definitivamente foi um momento de reinvenção musical e a presença de sons musicais e discursos sobre esses sons fizeram parte da inter-relação entre diversos agentes interessados na recriação da capoeira. Da parte dos próprios mestres de capoeira, a música passou a ser utilizada como um recurso de controle e autoridade sob os corpos de seus alunos e participantes de suas rodas. Para ser um capoeirista, passava a ser necessário dominar habilidades musicais e o jogo deveria ser feito em relação ao ritmo musical e ao conteúdo das cantigas cantadas. Os cantos passaram a ser usados para ensinar e explicar a capoeira, assim como para difundir e divulgar as academias. Para Acuña, nas novas práticas da capoeira, “a relevância que a música e as canções vão ganhando parece ser inversamente proporcional ao volume de violência do jogo” (2017: 206). Dentro dos grupos contemporâneos de capoeira Angola, essas memórias se fazem presentes, de forma que o tocador do principal berimbau do trio de berimbaus é considerado o responsável pela roda, devendo parar um jogo que esteja se tornando violento, por

exemplo. Num caso extremo, já presenciado em campo, o tocador do berimbau pode usar o próprio instrumento para separar uma dupla engajada em um confronto violento, motivado, por exemplo, por desentendimentos antigos entre os jogadores. Nesses casos, o instrumento revela uma nova *affordance*, atingindo não só pelo som, mas também fisicamente os jogadores.

Diversos outros agentes além dos capoeiristas participaram da recriação da capoeira na Salvador dos anos 1930 a 1960. Dentre eles, Acuña destaca o papel determinante de intelectuais e artistas. O autor descreve como havia os intelectuais polígrafos, como folcloristas, de um lado, e os intelectuais altamente especializados, como antropólogos e sociólogos, de outro. Estes últimos, muitas vezes estrangeiros interessados nas relações raciais harmônicas da suposta democracia racial brasileira, dedicaram suas monografias, principalmente, às religiões de matriz ou influência africana, enquanto os primeiros se dedicaram mais à capoeira e à música, apesar de ambos abordarem as duas temáticas.

Além das concepções da capoeira como ferramenta violenta nas mãos de desordeiros e valentões, vigente antes mesmo da proclamação da República, e da concepção desportiva, criada no Rio de Janeiro em meados do século 20, surgia agora uma nova e musicada concepção que viria a influenciar e tornar-se dominante em todo o país e, posteriormente no mundo: a capoeira enquanto folclore nacional. Para Acuña, a nova concepção folclórica só pôde se viabilizar devido ao contexto político do Estado Novo e sob a luz das recentes formulações teóricas de Mário de Andrade. Em 1939, Mário escrevia que o folclore não deveria mais ser buscado na literatura oral, mas imaginado em termos de música popular, que seria expressão peculiar por essência do Brasil (ACUNA, 2010: 65-66).

Entre os anos 1950 e 1960, muitos folcloristas pesquisaram e escreveram sobre a música da capoeira. Autores como Edison Carneiro, Maynard Araújo, Waldelore Rego e Câmara Cascudo, entre outros, articulados na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), consideravam a capoeira Regional de mestre Bimba como uma forma degradada. Isso ocorria não apenas pela busca declarada por inovação de Bimba em relação às antigas práticas, mas também por ter sido a modalidade contemplada pelas ações do Estado Novo, sendo diretamente apoiada por Vargas (FONSECA, 2008). As distinções entre as modalidades Angola e Regional faziam parte de uma discussão mais ampla sobre pureza e mestiçagem, projeto de nação moderna e afirmação da ancestralidade africana (BARROS E CASTRO, 2007:32). Enquanto Bimba defendia uma

capoeira brasileira, criada em solo nacional, Pastinha defendia a origem e ancestralidade africana. Para os folcloristas, a música da capoeira Regional não podia ser reconhecida como folclore nacional, pois a prática como um todo estava alinhada ao projeto nacional de modernização. Nas narrativas que construía sobre a capoeira Angola, por sua vez, a música, aliada ao discurso tradicionalista e africanista, pôde operar como marcador folclórico, “adequado para as versões de um ideal de identidade, cuja flexibilidade afirma o adoçamento da luta escrava transformada em dança” (ACUNA, 2010: 224-225). De certa forma, a capoeira Regional de Bimba se consolidou como um modelo desportivo com traços “lúdicos”, enquanto a capoeira Angola como um modelo folclórico ou cultural. Até hoje, no interior dos grupos, a Regional é associada à ideia de esporte e competição, enquanto a Angola costuma ser associada à ideia de ritual, embora ambas sejam entendidas enquanto práticas culturais. Como veremos adiante, no entanto, as capoeiras praticadas hoje fazem parte de tradições mais recentes, mesmo que tragam as memórias de Bimba, Pastinha e outros mestres de meados do século 20.

Acuña sugeriu que os discursos produzidos entre os anos 1930 e 1960 por estudiosos e políticos eram rapidamente agenciados pelos capoeiristas, e as ideias difundidas por tais agentes logo apareciam nos discursos dos mestres. Contudo, o autor enfatiza que não devemos pensar, como autores da reconstituição histórica pensaram anteriormente (FRIGÉRIO, 1989), que a capoeira simplesmente se folclorizou a partir da influência do momento político, ou seja, de agentes não-capoeiristas. De fato, a capoeira se transformou neste período e muitos agentes, como políticos, políticas, intelectuais e conceitos participaram do processo. Mas, como sugere Acuña, baseado na leitura que Stuart Hall fez de Gramsci, “a hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura [...] nunca é um jogo de perde-ganha” (HALL, 2006: 321 apud ACUNA, 2010: 248): os capoeiristas também tinham interesses nestes processos e mudanças.

Devemos reconhecer a agência dos próprios capoeiristas do período, assim como reconhecemos a agência dos grupos na escolha de suas memórias e vinculações. Para além da *cultura* sem aspas dos estudiosos, enquanto conceito teórico, existe também a “*cultura*” com aspas, como recurso pragmático dos próprios capoeiristas (CARNEIRO, 2009 apud ACUNA, 2010: 45, 243) em mobilizar as categorias que lhes foram atribuídas e imaginadas em seu próprio favor.

Dentre as vantagens obtidas pelos capoeiristas ao integrar a criação de uma nova imaginação para a nação, estava o acesso às mídias da época, a proteção, ao incentivo governamental e a legitimidade dos mestres enquanto lideranças culturais (PIRES, 2001).

Já para os políticos, a capoeira permitia a entrada em diversas comunidades. Além disso, com a ambiguidade entre dança cordial e combate violento, a prática pôde ser usada como um dos símbolos de uma nação mestiça, imaginada “como um equilíbrio entre contrários, como um ajustamento de significados contraditórios [...] a reconciliação, no presente, das proibições impostas por uma sociedade escravocrata, repressora da capoeira, com sua tolerância a festejos, danças e batuques” (ACUNA, 2010: 245).

Além dos intelectuais, como foi dito anteriormente, artistas também participaram de forma determinante desses processos. Quanto ao seu papel, foi no final deste período, ao longo dos anos 1960, e em conjunto com a ressignificação e recriação operada nas décadas anteriores por capoeiristas, intelectuais e políticos, que os instrumentos, temáticas, cantigas, versos e sons da capoeira começam a despontar nas produções de artistas das mais variadas modalidades. A temática da capoeira, então, passava a ser abordada em romances, nas artes plásticas, no cinema e na recente Música Popular Brasileira (IDEM). Como exemplos, podemos citar, respectivamente, os livros de Jorge Amado, as pinturas de Carybé, o cinema de Glauber Rocha e as composições de Baden Powell, Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Gilberto Gil.

Barros de Castro, historiador de uma geração mais recente que Pires, estudioso dos processos de globalização da capoeira, defendeu que foi neste momento, por volta dos anos 1960, que a capoeira, em geral, começou a experienciar um processo de “desmarginalização popular” (2007:111). Desde os anos 1950, a capoeira baiana vinha alcançando massiva projeção nacional, devido à ação do Estado através de órgãos do turismo e em conjunto com as mídias de diversas localidades. Os sons das ladainhas e corridos dos capoeiristas chegavam aos ouvidos de artistas de grande projeção. Nos anos 1960, por exemplo, foram gravados os primeiros discos de vinil de mestres de capoeira, muitos ouvidos até hoje nos grupos contemporâneos, como os de mestre Traíra, Canjiquinha e Bimba. A reconstituição histórica aponta que somente então, apesar dos esforços de legitimação de diversos agentes desde o começo do século 20, é que a capoeira começava a deixar de ser associada a perigosos marginais. Sobre este momento, Acuña recorre ao etnomusicólogo Carlos Sandroni para ressaltar a importância da MPB, que passava a tematizar a capoeira e o berimbau, para a formação de uma nova subjetividade brasileira. Para Sandroni, neste período, “gostar de MPB, reconhecer-se na MPB pass[ou] a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de ‘povo brasileiro’, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos” (SANDRONI, 2004:29).

Se desde os anos 1950 a capoeira nos moldes baianos já estava conquistando espaço no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1960 este processo se intensificou e começou a atingir outras regiões do país. A capoeira crescia em ritmo acelerado, em especial a capoeira Regional, enquanto os velhos mestres angoleiros perdiam alunos e visibilidade. Como se aprende nos grupos de capoeira contemporâneos e como muitos trabalhos da reconstituição histórica descreveram, os velhos mestres como Pastinha e mesmo Bimba ficaram esquecidos e enfrentaram condições de miséria e desamparo no fim de suas vidas. Essas memórias são contadas no interior dos grupos e já foram registradas em muitos trabalhos acadêmicos.

Pastinha perdeu sua academia, cedida pelo governo baiano, em 1971, mas desde 1966 sua saúde já estava debilitada e os treinos eram conduzidos por outros capoeiristas que aos poucos saíram para fundar seus próprios grupos. Morreu em 1981 com o apoio insuficiente de alguns intelectuais, como Jorge Amado, e cheio de ressentimentos para com os capoeiristas, que, em sua opinião, estavam rendidos aos interesses do turismo, sendo pouco fiéis à tradição (ACUNA, 2017: 252). Como podemos ver no documentário de Antônio Muricy²¹, foi sua esposa, Maria Romélia, que pagou os gastos funerários após sua morte. Ela diz em entrevista para o filme: “Quando ele morreu mandaram um caixão de indigente, de indigente! Eu devolvi. Cheguei na decorativa, tomei um caixão, que ele não merecia aquele caixão. E sentei no tabuleiro, paguei todo. Graças a Deus, vendi acarajé”.

Mestre Bimba, por sua vez, desde o final dos anos 1960, vinha sentindo-se ressentido pela baixa qualidade de vida que tinha em Salvador, mesmo sendo um liderança política e cultural (PIRES, 2001: 271). Tentou começar uma nova vida em Goiânia, mas acabou falecendo em condição de pobreza, assim como praticamente todos os outros mestres de seu tempo, no ano de 1974.

É de se espantar que esses mestres, que haviam sido bastante famosos nas mídias dos anos 1950, aparecendo frequentemente em artigos e matérias de jornais com fotos e entrevistas, tenham enfrentado condições financeiras tão adversas no fim de suas vidas. Pires sugere que isso foi motivado por um pano de fundo, onde a capoeira ainda não teria atingido ainda o status necessário, no mercado de bens culturais, que concederia a ascensão econômica por meio de sua venda (2001: 268). O autor escreveu também que ainda não havia um olhar cuidadoso para as tradições que ambos criaram, visto que foram

²¹ 1998: “Pastinha: uma vida pela capoeira”. Este documentário costuma ser sugerido e assistido pelos membros da ECAR.

os primeiros mestres de tais tradições e que seus papéis só viriam a ser exaltados nos anos seguintes, em retrospecto. Contudo, levando em consideração as memórias dos grupos contemporâneos e outros estudos históricos, como o de Barros de Castro (2007), percebe-se que já nesse período, dos anos 1960 e 1970, de fato, havia capoeiristas ganhando bastante dinheiro e projeção com a capoeira Regional, mas eram representantes de uma nova capoeira, a primeira dessas modernas tradições a chegar com força no estado de São Paulo.

Foram as tradições mais próximas de Bimba do que de Pastinha que se nacionalizaram e internacionalizaram no período, possivelmente porque a africanidade e as tradições negras exaltadas por Pastinha, com uma concepção da capoeira como vadiação, como jogo de malícia, cheio de segredos, eram interpretadas como algo antiquado e atrasado em vista das ideias que se tinha de uma nação moderna no período. “A ancestralidade africana e a tradição não eram boas moedas de troca para negociar no projeto de modernização da nação brasileira” (BARROS DE CASTRO, 2007: 35).

A capoeira que chegou a São Paulo e ao Rio de Janeiro nesse período, portanto, estava ligada à tradição fundada por mestre Bimba. A capoeira baiana, seja Angola ou Regional, já havia chegado ao Rio de Janeiro anteriormente e tanto Bimba quanto Pastinha já haviam visitado a antiga capital do país, incentivados por órgãos do turismo baiano, capoeiristas e entusiastas. Outros mestres baianos já tinham chegado ao Rio de Janeiro e surfavam na onda midiática que exaltava os modelos baianos, angariando muitos alunos. Mas o movimento que começou nos anos 1960 e 1970, contudo, foi sem precedentes em termos quantitativos, tendo sido uma expansão realmente massiva. Nele, jovens capoeiristas de certa forma ligados à capoeira Regional de mestre Bimba se sobressaíram.

Os alunos de Bimba que trouxeram essa capoeira para São Paulo e para o Rio de Janeiro, no entanto, não mantinham relações próximas com o mestre. Eles operaram, nesse período, uma “modernização” do legado de Bimba, o que podemos entender aqui como uma nova tradição, ligada a Bimba, mas que ao mesmo tempo rompia com o mestre. Barros de Castro descreveu esta nova tradição:

No início dos anos 1970, quando o debate sobre a identidade nacional fazia parte das convulsões políticas da época, a imagem do capoeirista representando o estereótipo do escravo, descalço e sem camisa, usando ‘cordéis’ na cintura, ganhou força [...]. Depois de diversas viagens a Salvador, os rapazes [cariocas e paulistas] voltaram para casa e desenvolveram novas práticas. Fundiram a instrumentação da capoeira angola à capoeira regional, introduziram saltos de ginástica, adotaram cordas – os chamados cordéis – com

as cores da bandeira brasileira, sintoma do nacionalismo em voga na ditadura militar, e colocaram nomes nos grupos que evocavam os tempos da escravidão, como foi o caso do Senzala, o maior deles na época” (BARROS DE CASTRO, 2007: 35)

Este movimento, que se iniciou nos anos 1960-70, tem continuidade até os dias de hoje, contando com muito mais adeptos do que a capoeira Angola. Conhecido como o maior grupo de capoeira do mundo, o Abadá-Capoeira, fundado nos anos 1980 por mestre Camisa, possui centros em todos os continentes e conta, hoje em dia, com mais de 40 mil alunos²² pelo mundo. No contexto das narrativas que circulam na ECAR, por exemplo, fala-se que o Abadá-Capoeira é o único grupo que possui uma fazenda com plantações de madeira especificamente para confecção de berimbaus, informação que sempre ouvi em campo, mas cuja veracidade nunca pude confirmar.

Esta nova modalidade, que chegou a São Paulo através de grupos como o Senzala e o Cordão de Ouro antes mesmo da fundação do Abadá-Capoeira, não possui um nome específico entre os capoeiras. Pode ser chamada de capoeira Regional ou Contemporânea pelos angoleiros, mas os próprios praticantes da modalidade hoje em dia podem dizer algo como: “apenas capoeira, pois a capoeira não tem distinção, a capoeira é uma”. Mesmo que os mestres desses grupos se considerem discípulos de Bimba, houve uma ruptura, porque o velho mestre não teria incentivado seus alunos a praticar a capoeira Angola, muito menos que misturassem os estilos²³. A ruptura também se deu, evidentemente, porque estes mestres não mantinham relações pessoais nem financeiras com Bimba, que não teve ganho algum com a expansão deste novo modelo pelo Brasil e pelo mundo. Esta modalidade se tornou hegemônica até hoje e sempre que for feita menção a ela neste texto, adotarei o termo sugerido pelo historiador Matthias Assunção, de “capoeira *mainstream*” (2005).

Nos agrupamentos da capoeira paulista contemporânea, os mestres mais velhos são ou já foram, em sua maioria, ligados a esses grupos *mainstream* dos anos 1960 e 1970. Pode-se dizer que a capoeira *mainstream* foi a primeira moderna tradição da capoeira a chegar em São Paulo. No entanto, nas memórias dos grupos e dos capoeiras paulistas mais velhos, aparecem memórias sobre uma capoeira antiga no estado de São Paulo, em especial a tiririca, uma espécie de brincadeira com pernadas e rasteiras ao som do batuque

²² <https://portais.univasf.edu.br/noticias/projeto-de-extensao-da-univasf-oferece-aulas-gratuitas-de-capoeira>

²³ Barros de Castro descreve as contendas entre mestre Nene, filho de Bimba, e mestre Camisa do Abadá (2007:36), evidenciando a descontinuidade entre o legado de Bimba e a capoeira *mainstream*.

de samba. Enquanto a maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a capoeira se dedicaram às histórias baianas e cariocas, poucos se voltaram para a reconstituição histórica da capoeira paulista. Recentemente, contudo, este assunto ganhou atenção, por exemplo, no mestrado em História Social de Pedro Cunha, “Capoeiras e valentões na história de São Paulo (1830 – 1930)” (2011).

Em sua pesquisa, Cunha revelou como a presença da capoeira e dos capoeiristas em São Paulo desde o século 19 é fundamental para a compreensão das especificidades da história da escravidão paulista, dos princípios da urbanização na região, da história de lideranças políticas em Santos, da complexa situação dos negros no pós-abolição e até mesmo sobre a história da Academia de Direito da cidade de São Paulo. Certamente, a prática marcial da capoeira já existia em diversas localidades no estado desde meados do Oitocentos, tendo sido proibida pela primeira vez na capital, em 1833. Em seguida, foi proibida também em Sorocaba, Itu e Cabreúva. Essas proibições buscavam conter a articulação de revoltas, típicas do período, mas não conseguiram impedir que a capoeira fosse praticada em território paulista ao longo de todo o século 19.

Cunha nos descreve características da antiga capoeira de São Paulo bastante particulares, como o fato de que, para as forças policiais, a prática logo foi compreendida também como um jogo e uma brincadeira, mesmo que de mal gosto, sendo considerada atenuante em casos de agressão física registrados em autos policiais. Ao mesmo tempo, o autor descreve como as habilidades marciais dos capoeiristas foram instrumentalizadas em conflitos militares e políticos, tendo como ápice a Guerra do Paraguai (1864 – 1870).

Nas últimas décadas do século 19, no contexto do movimento republicano, os grupos de capoeiras paulistas e escravizados libertos lutaram majoritariamente a favor da República. Em diversas outras localidades, como no Rio de Janeiro, em Pernambuco e no Pará, os capoeiristas serviram à Rainha Isabel, através da formação das chamadas Guardas Negras. Em São Paulo, o movimento abolicionista caminhou e avançou junto ao republicano. Surgiram lideranças como Antônio Bento, do grupo Caifases, que promovia fugas de escravizados por todo o estado e contava com cerca de 500 homens e Quintino de Lacerda, líder do Quilombo Jabaquara em Santos, cidade que no período ficou conhecida como a “Canaã dos escravos”.

No pós-abolição, no entanto, a cultura desse povo que também lutou pela República foi estigmatizada, considerada bárbara e inadequada para os anseios modernos das novas elites. Os líderes pretos, como Quintino de Lacerda, que chegou a se eleger vereador em Santos, foram aos poucos esvaziados por esforços políticos e, nos primeiros

códigos penais, surgiram as leis contra “desordeiros e vadios”, que passavam a restringir o ir e vir dos pretos e pobres.

Estas populações, então, se afastaram dos centros das cidades, buscando espaços onde poderiam trabalhar e ter lazer sem a constante repressão policial. As habilidades marciais que outrora foram usadas para o combate e para a brincadeira de capoeira se direcionaram também para manifestações que vinham ganhando espaço na nova sociedade, como o futebol, os cordões carnavalescos e os bailes negros. A palavra “capoeira”, tão presente nos jornais e documentos de autoridades no século 19, cai em desuso com a chegada do novo século, vindo somente a aparecer novamente nos meios de comunicação nos anos 1960 e 1970, conforme descrito acima.

Para Cunha, o gestual, os sentidos e sons dos capoeiristas se preservaram e manifestaram, de alguma maneira, na habilidade dos jogadores de futebol, nos movimentos e acrobacias de balizas nos cordões carnavalescos e na marcialidade de batedores e mestres de cerimônia nas primeiras décadas de 1900, assim como nas pernadas e rasteiras típicas das rodas de batuque da capital e em outras regiões do estado. Os conhecimentos dos capoeiras, assim, teriam ficado “guardados em corpos e versos” (2011: 314), de forma que quando as modalidades baianas chegam nos anos 1960 e 1970, puderam brotar e crescer com força por terem encontrado um solo fértil, “alimentado por mais de um século de valentia, destreza corporal, cantos de desafio e sons que traziam a mesma origem da capoeira baiana: a escravidão” (2011:315).

Essas memórias, que ficaram latentes em diversos corpos desde o começo do século, também podem ser chamadas de “memórias subterrâneas”, conceito criado pelo sociólogo Michael Pollak (1989). Nas palavras da etnomusicóloga Érica Giesbrecht, tais memórias são marginalizadas e mantidas por segmentos subjugados da sociedade, vindo à tona em determinados momentos de crise ou de sobressaltos (2011:16). A reviravolta que ocorreu nos anos 1960 e 1970 na região de São Paulo, trazendo novo destaque para a ideia e a prática da capoeira, foi a chegada, concomitante, do imaginário da capoeira nas mídias de massa e as atividades dos jovens mestres ligados à tradição de Bimba na região. A partir de então, começa um novo momento da capoeira paulista do qual as memórias da Escola de Capoeira Angola Resistência fazem parte. Para ressaltar a dimensão intencional da memória, contudo, é importante dizer que estas narrativas históricas sobre a capoeira paulista e oitocentista não são lembradas em sua forma textual na ECAR, pois o grupo opta ativamente por preservar outras narrativas. Quanto ao corpo, como vimos, não se pode afirmar o mesmo.

2.3. Memórias de Grupo

Tendo em vista o panorama de algumas das mais importantes tradições e memórias da capoeira em geral e a formulação de uma narrativa que nos trouxe a chegada de uma certa capoeira no estado de São Paulo, torna-se possível agora tratar das especificidades e memórias da capoeira campineira, abordando o surgimento da ECAR. Como foi desenvolvido no começo deste capítulo, a memória social é transmitida no interior dos grupos principalmente através de performances, marcadamente práticas corporais e cerimônias comemorativas (CONNERTON, 1999). No caso da ECAR, essas práticas corporais têm o seu lugar no treinamento cotidiano e nas rodas de capoeira, que paulatinamente operam também uma reconfiguração corporal, como veremos nos próximos capítulos. Quanto às cerimônias, estas também têm seu lugar nas práticas da ECAR, tanto em datas importantes para a memória dos capoeiristas quanto nos eventos que os responsáveis pelos núcleos da Escola, em diferentes localidades, realizam todos os anos. Nestes encontros, em meio às oficinas de movimentação, de musicalidade e rodas de capoeira, existem também rodas de conversa, onde membros da Escola e convidados compartilham as suas próprias memórias e histórias. Nestes espaços para a fala nos eventos de capoeira Angola, é comum que os mestres contem suas trajetórias. Nestes contextos, pude ouvir repetidas vezes as histórias dos mais velhos da ECAR, cada vez apresentadas de forma ligeiramente diferente. Apesar de serem repetidamente performadas e reconfiguradas nestes encontros, algumas destas histórias, como a história de mestre Topete, fundador da ECAR, estão também inscritas, apresentando-se em textos acadêmicos de seus alunos e no site da Escola. O principal exemplo acadêmico é a dissertação de mestrado de Danilo de Abreu e Silva, “Repassando o Passado: produção e divulgação de saberes na Escola de Capoeira Angola Resistência” (2013), apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

Em seu trabalho, Silva transcreveu longos trechos de entrevistas com mestre Topete. Em seu conteúdo, revelam-se algumas memórias sociais que vêm sendo difundidas e incorporadas pelos alunos da Escola, conforme frequentam os eventos e participam do cotidiano. Entre os anos 2020 e 2022, durante a pandemia do Covid-19, essas memórias foram recontadas de forma remota e online, por meio de *lives* e eventos à distância. Muitos dos alunos mais novos da Escola, que iniciaram a capoeira na ECAR pouco antes da pandemia, ouviram estas histórias pela primeira vez neste novo formato.

Nos eventos dos quais participei ao longo dos últimos sete anos, assim como na 221ª *live* “Na Identidade do Capoeira”²⁴, realizada em 2021 e no trabalho de Silva (2013), Mestre Topete começa a contar sua história com algumas narrativas de sua infância, que revelam, de saída, algumas características importantes sobre a tradição com a qual a ECAR busca ativamente se vincular. O mestre conta que conheceu a capoeira na mesma época em que, morando na periferia, vinha até o centro da cidade trabalhar como ambulante, com apenas sete ou oito anos de idade. O trabalho acabava não rendendo porque, com a insegurança alimentar de sua família, o menino mais chupava do que vendia os sorvetes, isso quando a caixa de picolés não era tomada por agentes da SETEC (Serviços Técnicos Gerais de Campinas). Nessa época, por volta de 1979, Topete começou a frequentar a casa de um baiano, que pegava a criançada na rua e levava para o fundo de seu quintal para “passar” a capoeira. A trajetória e as narrativas do mestre sensibilizam seus interlocutores devido às grandes dificuldades pelas quais passou para conquistar seu lugar e seu trabalho de capoeira e os membros da ECAR sabem que a criação da Escola demandou dele muita dedicação e fascínio pela capoeira, assim como um esforço homérico para atingir seus objetivos.

Nos relatos, Topete conta que mais tarde descobriria que aquele baiano que começou a ensiná-lo, na verdade, nada sabia de capoeira. No trecho transcrito na dissertação de seu aluno, ele destaca: “a capoeira que ele passava não tinha nada a ver. Ele não treinou, porque naquela época na Bahia poucos treinavam. Eles aprendiam de ver, na rua, na roda” (SILVA, 2013: 22). A narrativa que mestre Topete conta evidencia o lugar onde se encontra, ativamente inserindo-se na tradição dos angoleiros baianos. O fato de que a capoeira de seu primeiro professor seja encarada como “nada a ver”

²⁴ “Na Identidade do Capoeira” foi uma série de 264 lives online com mestres de capoeira de todas as modalidades - ou seja, capoeira Angola, mainstream ou outras vertentes - promovidas pela página do Facebook homônima e pelo canal do YouTube “Camugê Cultural”. O projeto começou em abril de 2020 quando contramestre Fly, do Grupo Capoeira Mandinga da cidade de Três Passos (RS), viu-se impossibilitado de realizar o evento de seu grupo de capoeira devido a pandemia. Fly contou com a ajuda de outro mestre da região, Dhunga, do grupo Lenço de Seda, para viabilizar “uma sala de bate-papo com personalidades” da capoeira, conforme lê-se em cada vídeo postado. O programa promoveu debates com cerca de 150 mestres de capoeira em programas de aproximadamente duas horas. Também foram entrevistadas mestras, contramestres(as), professores(as), treinéis e outros formados na capoeira, além de uma quantidade considerável de historiadores(as), escritores(as), parentes de mestres importantes, artistas, um documentarista e um cientista social. Também foram entrevistados representantes da digitalização da capoeira, criadores de portais e canais no YouTube. Os capoeiristas entrevistados apresentaram suas cantigas autorais e mostraram seus toques e afinação de berimbau. A música se tornou uma linha condutora de muitas das conversas e os mestres mais famosos por seu conhecimento musical ou por suas cantigas autorais receberam muitos pedidos e dúvidas online.

evidencia que outra capoeira tem “tudo a ver”, e essa é a capoeira Angola como veio a chegar na cidade e no estado anos depois, na década de 1990.

Outros capoeiristas mais velhos da ECAR, como Seu Carlos, que têm hoje cerca de 80 anos de idade, relatam que, nos anos 1970, os capoeiristas da região não eram vinculados a nenhum grupo ou organização. Esses capoeiristas praticavam e transmitiam aquilo que tinham aprendido nas ruas ou criado em seus imaginários, a partir também das memórias subterrâneas da região, mantendo vivas as tradições do passado. Quando desenvolve a sua historiografia da capoeira carioca, o historiador Antônio Pires afirma que, apesar de a documentação disponível privilegiar certos personagens e eventos, evidentemente, havia também outras capoeiras que passaram praticamente à margem de documentações. Através de depoimentos, Pires revela a presença de uma capoeira que não aparecia nos jornais. Era a capoeira das ruas e das periferias, encontrada nos “morros da cidade” carioca em meio a batuques e danças (PIRES, 2001:129). Esta capoeira marginal existiu em diversas localidades pelo país, uma delas sendo a capital e o interior do estado de São Paulo. A conexão entre a música e a capoeira nos batuques marcou tanto a história da capoeira paulista quanto a da capoeira carioca (CUNHA, 2011:311).

Nas periferias de Campinas, talvez ao longo de quase todo século 20, existiram essas práticas não institucionalizadas da capoeira e foi através delas que Topete pôde conhecer a arte-luta, conforme seus relatos. Em 1967, contudo, chegava na capital paulista a primeira academia nos moldes da capoeira *mainstream*, a Associação de Capoeira Cordão de Ouro, fundada por mestre Suassuna. Alguns anos depois, em 1974, o modelo de academia, com sistema de graduação em cordões, competições e o discurso da mistura de Angola e Regional deste tipo de grupo chegaria em Campinas, através de um capoeirista ligado ao mestre Suassuna, mestre Tarzan.

Existe variação nas diferentes narrativas contadas sobre este período dos anos 1970 em Campinas, seja no discurso dos próprios capoeiristas da ECAR, seja em textos publicados nos sites e redes sociais de cada um destes primeiros grupos institucionalizados. Mas o que chega aos ouvidos de alunos curiosos da ECAR - só dos curiosos, porque essas memórias são menos difundidas que aquelas da capoeira baiana - é que mestre Tarzan teria fundado a primeira academia campineira, chamada “Capoeira Beira Mar”. Logo em seguida, no entanto, poucos anos depois, dois capoeiristas sempre lembrados em conjunto, mestres Godoy e Maia, também teriam fundado seu grupo, o “Coquinho Baiano”, depois de terem frequentado por pouco tempo a academia de Tarzan. Apesar destes nomes serem os mais citados devido à continuidade do trabalho desses

grupos e pessoas até hoje, outros nomes também surgem nas conversas sobre o período, como mestre Antônio, que também teria ensinado capoeira aos mestres Godoy e Maia, e sua academia, a “Praia de Amaralina”.

Mestre Topete começou a treinar capoeira formalmente em 1986, na academia Coquinho Baiano. Em suas memórias, diz ter sido motivado tanto pela mensalidade um pouco mais barata, em relação à academia Capoeira Beira Mar quanto pelo aspecto de mestre Godoy, que era “grande, bravo e preto”. Mestre Tarzan, por outro lado, é branco. Enquanto o jovem Topete, com apenas 15 anos, escolhia a Coquinho Baiano por se identificar com a pretitude de Godoy, aconteciam em Salvador, desde o início dos anos 1980, movimentos importantes que viriam a fundar uma nova tradição, muito mais crítica e reflexiva sobre as questões do racismo estrutural e dos problemas da branquitude na capoeira do que a tradição anterior. Alguns anos mais tarde e até hoje, mestre Topete viria a se aproximar e se inserir nesta nova tradição.

O que aconteceu na capoeira soteropolitana nos anos 1980 foi objeto de muitos trabalhos acadêmicos, com vieses ligeiramente diferentes. Para Barros de Castro, tratou-se de uma revitalização da capoeira Angola, apoiada na “reafricanização” da cultura popular baiana, assim como um “momento de eclosão de memórias subterrâneas”, no sentido proposto por Pollack, de muitos mestres angoleiros esquecidos a partir dos anos 1960 (BARROS DE CASTRO, 2007: 174, 179). Maurício Acuña escreveu sobre a invenção de uma “nova forma de cultura política”, que vinha se desenvolvendo desde os anos 1970, ganhando impulso e força com o afastamento e morte de mestre Pastinha em 1981 (ACUNA, 2017: 253). Os angoleiros, enquanto produtores de cultura e capoeira, passavam a trazer para o Estado demandas de apoio aos mestres de capoeira, buscando ações dos órgãos do turismo, nas quais a tomada de decisões governamentais partisse da demanda dos próprios agentes culturais (capoeiristas) e não das aspirações do empresariado interessado nessas questões. Para Greg Downey e outros autores, a fundação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) por mestre Moraes em 1980 representou a instituição de uma nova prática que buscaria seu alicerce em filosofias africanas, em um projeto declaradamente antirracista para a capoeira Angola (ACUNA, 2017; ARAÚJO, 1999; ASSUNÇÃO, 2005; DOWNEY, 2005).

Em sua tese, Acuña elaborou uma narrativa sobre como Pastinha, ao longo de sua vida, “gingou”, de acordo com os interesses e interlocutores do momento, entre a defesa da “negritude” e da “democracia racial”. Afirmou também que Pastinha se manteve, até o final de sua vida, como um “fiel representante da integração sócio-racial” (ACUNA,

2017:252). Uma das muitas memórias de Pastinha lembradas na ECAR é a de sua viagem para a África, para o 1º Festival Mundial de Artes Negras realizado em 1966 em Dakar, Senegal. A viagem ficou eternizada nos versos que podemos ouvir Pastinha cantando em seu disco gravado em 1969, um dos mais ouvidos pelos membros da Escola: “Pastinha já foi a África/Pra mostrar a capoeira do Brasil”. O que não se costuma dizer na ECAR, mas que Acuña traz em sua exposição, é o fato de que a delegação brasileira ficou bastante isolada ao longo do evento, como se tivesse apenas ido “se mostrar”, como reza a cantiga. A viagem foi criticada, mesmo que indiretamente, pelo Movimento Negro brasileiro do período.

Não tendo sido convidado para o evento, Abdias Nascimento, importante intelectual e militante da época, além de crítico ferrenho da “democracia racial brasileira”, escreveu em carta aberta à principal revista da pretitude francófona do período, *Présence Africaine*, dizendo que Pastinha seria um representante da “senzala melhorada”, a prova do embranquecimento do negro brasileiro. Para Abdias, o negro não existia no Brasil “senão ao nível do samba, da capoeira, da cozinha da Bahia” (DO NASCIMENTO, 1966:223).

Greg Downey também escreveu sobre a desconfiança dos movimentos negros em relação à capoeira e ao samba, que foram instrumentalizados pelo projeto de identidade nacional baseado na ideia de democracia racial, que visou esconder o racismo brasileiro. Com a experiência do GCAP, onde Downey realizou sua pesquisa, observa-se um primeiro exemplo histórico da capoeira indo no sentido contrário, visando escancarar o racismo e seus problemas em lugar de promover o discurso da mestiçagem e igualdade entre os brasileiros. O autor demonstra como os repertórios musicais do GCAP acompanham esse movimento, tematizando a luta antirracista, a união e o orgulho pretos, temáticas que não existiam nos repertórios mais tradicionais.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a capoeira *mainstream* vinha se distanciando do “aspecto africano”, seja no sentido musical, ritual e até sagrado, o que culminaria na portaria do Ministério da Educação de 1972, que reconheceu oficialmente a capoeira como esporte (REIS, 1997). Mas a partir dos anos 1980, inicia-se um movimento em busca da ancestralidade e da manutenção da memória dos velhos angoleiros, uma certa busca por “raízes africanas”. De certa forma, iniciou-se ali a retomada do aspecto mais cultural, e não só esportivo, da capoeira. Estas histórias ocorreram no contexto de transformação geral da cultura baiana e da criação dos blocos afro, como o Ilê Ayê, o Malê Debalê, o Olodum, o Badauê, o Filhos de Gandhi e outros que “dialogavam com as

principais vertentes do pan-africanismo, das lutas anticoloniais e dos movimentos de direitos civis estadunidenses” (ACUNA, 2017:253).

Mestre Moraes, que tinha sido aluno de Pastinha na infância e se mudado para o Rio de Janeiro durante a juventude, voltou para Salvador com o GCAP por volta de 1980, mesma época da morte de Pastinha. Outros fatores e agentes também contribuíram para as mudanças que a capoeira Angola soteropolitana sofria no período. Vale citar as articulações que levaram ao tombamento e reforma pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do antigo Forte Santo Antônio, fortificação militar construída entre 1695 e 1704, para abrigar o Centro de Cultura Popular, ensaios dos blocos afro e grupos de capoeira Angola. O GCAP foi sediado no prédio, assim como a academia de mestre João Pequeno, capoeirista formado por Pastinha, que havia largado a feira para se dedicar exclusivamente à capoeira Angola. Para Fred Abreu, pesquisador e capoeirista, na época funcionário do Departamento de Assuntos Culturais da Prefeitura de Salvador, foi a dedicação de João Pequeno e suas viagens pelo Brasil, o ponto de partida para a revitalização da capoeira Angola em muitas cidades brasileiras naquela época (BARROS DE CASTRO, 2007:162).

As memórias de e sobre João Pequeno são das mais valorizadas entre os capoeiristas mais velhos da ECAR. Já foram realizados eventos da Escola em sua homenagem, inclusive com a presença de sua neta, mestra Nani de João Pequeno. Isso porque a ECAR busca se inserir na trajetória destas memórias. A preocupação com a vida e o bem-estar dos mestres foi fundante desta tradição, que iniciou-se no período em que os mais consagrados mestres da Bahia morriam em péssimas condições, o que foi atribuído por mestre Moraes e pelo GCAP ao racismo estrutural. A ancestralidade entrou no centro dos debates e práticas, assim como a noção de linhagens de capoeiristas. No disco de mestre João Pequeno, gravado em 2020 e outro dos mais ouvidos na ECAR, mestre João Pequeno canta uma ladainha com os seguintes versos:

Iê!
 Menino, quem foi seu mestre?
 Quem te ensinou a brincar?
 Meu mestre foi besouro
 Aprendeu com Mangangá
 Eu aprendi com Pastinha
 Quero contigo brincar
 A capoeira de Angola
 O africano quem mandou
 Na capital de Salvador
 Foi Pastinha quem me ensinou
 E na roda de capoeira

Reconheço este valor
Camaradinha!
(CD “Capoeira Angola” de Mestre João Pequeno, 2000)

A cantiga expressa a importância das linhagens na capoeira Angola. Na ECAR, aprende-se que é preciso ter “fundamentos”, princípios passados de geração em geração. Um deles é o fundamento de que um angoleiro deve saber sobre sua ancestralidade, saber quem transmitiu o conhecimento que chega até si. Na sede da Escola, no Terminal Urbano Central de Campinas, podemos observar um quadro com aproximadamente um metro de largura e meio metro de altura com a descrição da ancestralidade, no sentido dos angoleiros, de mestre Topete.

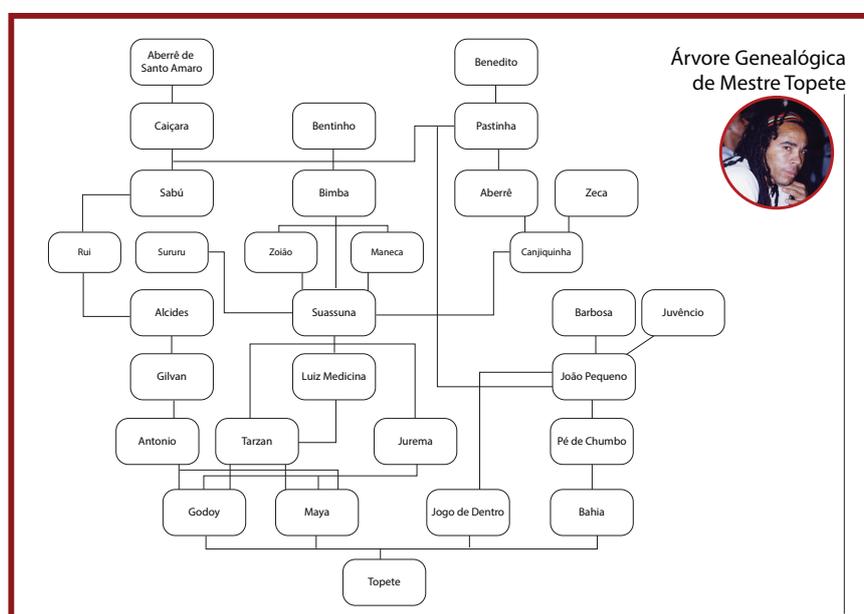


Imagem 2.5.: Árvore Genealógica de mestre Topete, feita por seu aluno Fred Colombini. Imagem sedida em julho de 2021.

Depois de ter treinado com os mestres Godoy e Maia, Topete viria a se tornar aluno de outro membro da Coquinho Baiano, Mestre Pé-de-Chumbo. Este, por sua vez, havia começado, nos anos 1980, a frequentar e treinar no espaço de João Pequeno, que levava o nome de CECA de Pastinha, o Centro Esportivo de Capoeira Angola – Academia João Pequeno de Pastinha (CECA – AJPP) (SILVA, 2013: 27). Nos anos 1990, mestre Topete saiu da Coquinho Baiano junto com seu mestre, para a formação do primeiro núcleo do CECA do estado de São Paulo e da cidade de Campinas. Por volta dos anos 2000, Topete deixou as suas graduações na capoeira Regional e se formou treinel de capoeira Angola, sob supervisão de mestre Bahia, capoeirista de Indaiatuba formado por Pé-de-Chumbo. Foi nesta mesma época, no início dos anos 2000, que Topete e seu

parceiro e aluno Seu Nico conseguiram uma banca no Terminal Urbano Central de Campinas para vender artigos de capoeira. Poucos anos depois, Topete e seus alunos instituíram a Roda do Gueto, em uma viela do Terminal, uma roda de capoeira aberta para toda a comunidade da capoeira. Hoje a Roda é uma das principais e a mais antiga da cidade, completando 20 anos em 2023.

Em 2003, o grande salão dentro do Terminal, que era utilizado como ponto de atendimento da SANASA (Sociedade de Abastecimento de Água e Saneamento), foi abandonado e, em 2004, através de articulações e negociações entre algumas instituições, o Salão se tornou a sede do CECA-Campinas, espaço para a capoeira sob responsabilidade de Topete, que depois viria a se tornar a sede da ECAR (SILVA, 2013: 65-66).

Tanto Topete quanto Pé-de-Chumbo eram grandes lutadores e vencedores de campeonatos. Pé-de-Chumbo, inclusive, ganhou campeonatos em outros países e tipos de luta. Em suas entrevistas, Topete diz que ficou fascinado com a capoeira Angola quando percebeu sua eficiência marcial: “Eu fui lá no Forte Santo Antônio, no João Pequeno [...] Eu levei tanta rasteira, tanto chute. E eu era campeão da regional. [...] O angoleiro pega na hora que quer” (IDEM). Nas entrevistas de Barros de Castro e nas memórias que traz à tona em sua pesquisa, fica evidente que mestre Moraes buscou enfrentar a capoeira Regional também no sentido marcial, para além da musicalidade e dos rituais. Moraes cita o grupo Senzala, o maior grupo da capoeira *mainstream* da época, e sua descrença no potencial marcial da capoeira Angola. Diz que conseguiu “mostrar que a capoeira Angola não era só aquela diversão, aquele folclore que eles acreditavam e alguns ainda acreditam” (BARROS DE CASTRO, 2007:177). Para além dos aspectos filosóficos, rituais e musicais, a capoeira Angola se afirma no período também em relação à sua marcialidade. A eficiência marcial foi uma das formas com as quais a capoeira Angola conseguiu tomar espaço no estado de São Paulo, onde quase todos os capoeiristas mais velhos se iniciaram na capoeira Regional. Como vimos nas seções anteriores, a eficiência marcial é muito cara às narrativas e memórias da capoeira Regional, que era e talvez ainda seja hegemônica no estado de São Paulo. Outras formas que garantiram a receptividade da capoeira Angola na região foram suas práticas musicais, fundamentos, ancestralidade, entre outros.

A ECAR foi fundada no ano de 2009, quando os alunos de Topete, muitos dos futuros formados da ECAR, não aceitavam mais a forma de operar de mestre Pé-de-Chumbo, orientador e responsável pelo núcleo de treinos. Este assunto é pouco falado na

ECAR e existe certo tabu em seu entorno. É evidente que os mestres mais antigos, muitos dos que iniciaram na década de 1980 ou antes, agiam de forma autoritária, numa concepção de que a capoeira seria algo muito duro e difícil e onde o aprendizado deveria ser pela dor e pela provação que escolheria apenas alguns poucos, os mais resistentes, para continuar o caminho. Acredito que isso esteja relacionado à questão da marcialidade do período e muitos dos mais velhos da ECAR relatam que nos anos 1980 a capoeira era mais violenta em geral. Mestre Pé-de-Chumbo é um dos grandes capoeiristas de sua geração e sabidamente é bastante rígido na sua forma de transmitir e fazer surgir a capoeira em seus alunos. Na época da fundação da ECAR, o mestre viajava pelo Brasil e pelo mundo. Passava por Campinas, justamente para testar e provar o núcleo de Topete, algo que na visão dos alunos era muito desagradável. Algo aconteceu em 2009, que levou os alunos a convencer Topete de que era preciso deixar o CECA e abandonar o autoritarismo de seu mestre e, assim, surgiu a ECAR. Na capoeira Angola a filiação aos mais velhos é algo fundamental e, portanto, essas rupturas geraram ruídos pela comunidade. Foi somente através de muito trabalho e dedicação, além do apadrinhamento de outros mestres, que Topete obteve o reconhecimento e a legitimidade que, posteriormente, o levariam a mestre de capoeira Angola. A Escola teve a benção de dois padrinhos, mestre Bigo (Francisco 45) de Pastinha, renomado capoeira baiano, aluno de Pastinha e sediado em São Paulo, e mestre Bahia, já mencionado anteriormente.

Desde a fundação até hoje, a ECAR cresceu e se espalhou por diversas localidades através do trabalho de Topete e de seus alunos. Ao longo dos anos, a Escola formou diversos trenéis, treinelas, professores e professoras, além de quatro contra-mestres: Anastácio, Leonardo, Nico e Fernando. Conheci Fernando em 2015, quando aceitei, depois de anos, o convite de minha amiga Clara, hoje treinela, para treinar capoeira Angola no Núcleo da Moradia em Barão Geraldo, supervisionado por Fernando. Quando o conheci, Fernando ou Alemão, ainda era treinel de capoeira. Ao longo de cerca de 10 anos de convivência, acompanhei sua formatura a professor em 2014 e depois a contra-mestre em 2018. Sua última formatura foi apadrinhada por mestre Moreno, outro mais velho importante da capoeira paulista, ligado a um dos primeiros angoleiros a chegar na região, mestre Ananias.



Imagem 2.6.: Fotos da formatura de Fernando a contra-mestre e do apadrinhamento por Mestre Moreno em 2018. Fotos tiradas por Ivan Bonifácio

Neste estudo, como está descrito no capítulo 1, não se compreende o aprendizado da capoeira como a transmissão de conhecimentos de geração a geração de capoeiristas, mas sim como uma “educação da atenção” (GIBSON, 1979; INGOLD, 2010), onde o papel de mestres e tutores é fornecer aos alunos ambientes e situações onde as habilidades possam ser desenvolvidas por eles próprios, em uma fina sintonização entre os corpos e outras matérias e sons que ali se encontram, ao longo dos anos de treinamento.

Apesar de Topete ter sido formado oficialmente por mestre Bahia, fica claro quando entramos em contato com suas memórias que seu processo de aprendizado envolveu muitas outras pessoas e coisas. Observa-se o mesmo na trajetória de Fernando, trajetória esta que levou à criação do espaço onde se realizou o trabalho de campo para esta pesquisa. As memórias de sua vida e de sua relação com a capoeira são socializadas e reconfiguradas nos espaços de treino, assim como em outros espaços criados pela amizade que os membros desenvolvem entre si.

Conforme ouvem e sabem seus alunos, Fernando nasceu em São Paulo, em 1979, mas passou seus primeiros anos na cidade de Leme, no interior paulista. Dentre as muitas histórias que compartilha sobre a sua infância, duas sempre me chamaram bastante atenção. A primeira conta que quando tinha apenas oito anos de idade fugiu da casa de seu pai, cruzando a cidade com sua irmã mais nova até a casa de seus avós. A situação onde estavam era precária e seu pai não era presente, deixando Fernando sozinho com a irmã por longos períodos. O avô lhe acolheu e articulou sua ida para São Paulo, para morar com uma tia avó que era professora de piano. A segunda história conta que, já em São Paulo, Fernando fugia da escola para ficar na rua ou jogar bola num clube que havia por perto, o que o levou a repetir a 4ª série do antigo Ensino Fundamental. Depois deste

ano em São Paulo, voltou para Leme, para cursar a 5ª série. Após as primeiras semanas de aula, no entanto, Fernando deixou de ir para a escola e sua família lhe arranhou um emprego no açougue. Ele não permaneceu por muito tempo neste serviço, mas de forma intermitente, desde então, arranhou diversos empregos, seja em fazendas ou em obras. Os estudos, no entanto, ele nunca retomou. Hoje Fernando é pintor de paredes, e muitos alunos já o ajudaram em trabalhos de pintura, eu inclusive.

Essas histórias de infância apresentam alguns elementos que são constantes nas muitas outras histórias que Fernando conta sobre sua vida: sua irreverência e insubordinação. Seus alunos ouvem, por exemplo, a história de quando rasgou seu RG, tendo que tirar outro na época do nascimento de seu filho, assim como rasgou o primeiro diploma de capoeira, assinado por mestre Pé-de-Chumbo. Também ouvem e sabem que Fernando nunca votou em uma eleição, sendo totalmente descrente do sistema político, nem jurou a bandeira quando foi dispensado do serviço militar. Ainda muito jovem, ele se posicionou politicamente, aderindo ao movimento anarco-punk. Com cerca de 15 anos, pouco depois de deixar a escola, começou a viajar com seu grupo de colegas punks para eventos do movimento, as chamadas *gigs*. Este grupo viajava por diversas localidades para frequentar os eventos, que ocorriam em cidades como Limeira, Araras, Ribeirão Preto, Campinas, Pirassununga, Sorocaba e Itápolis.

Em meados dos anos 1990, Fernando já morava com outros punks e foi nesse contexto que se interessou pela capoeira. Conforme me relatou em entrevista para esta pesquisa, vivenciar o movimento punk implicava em muitos conflitos e brigas com outros agrupamentos que frequentavam as ruas e noites da época. Os principais inimigos eram os *skinheads* ou carecas, mas era comum também confrontos com outros grupos organizados e mesmo com a polícia. Fernando conta que enquanto os punks moravam juntos em ocupações, sobrevivendo através de trabalhos na rua e sem muitos recursos, os *skinheads* moravam com suas famílias e possuíam muito mais dinheiro e recursos, como o acesso a academias de luta e musculação, suplementos alimentares e carros. O embate era bastante desfavorável para os punks e, por isso, eles buscaram criar vários tipos de armas brancas. O problema é que, andando armados, ficavam mais visados pela polícia, o que também não costumava acabar bem. Em face disso, e em comunicação com grupos de outras localidades através de cartas, o grupo de Fernando firmou parceria com punks da cidade de São Paulo, que já estavam envolvidos na capoeira e buscando aprender a lutar para superar o mesmo tipo de adversidades.

Esses grupos passaram a se visitar e os punks de São Paulo apresentaram a capoeira Angola e ofereceram treinos para os de Campinas, na época em que estes estavam sediados na ocupação da Mogiana, a Estação Guanabara da extinta Cia. Mogiana de Estradas de Ferro. A estação fora desativada em 1974 e, desde então, vinha sendo ocupada por diversos grupos marginalizados, além de ter se tornado ponto de venda de drogas. O local que nos anos 1990 era a sede dos anarco-punks de Campinas, hoje é um espaço pertencente a UNICAMP, o CIS Guanabara.



Imagem 2.7.: Fachada da antiga ocupação da Estação Guanabara, antes da reforma.



Imagem 2.8.: Interior da Estação Guanabara antes da reforma.

A capoeira Angola e o movimento punk paulista se encontraram justamente no momento em que a primeira buscava se impor na região não só como prática cultural e musical, mas também como forma de combate eficaz, e o segundo buscava formas para enfrentar suas adversidades e embates com outros grupos. Nesse sentido, é interessante visitar as memórias sobre Pastinha compartilhadas até hoje no núcleo de Fernando, onde lembra-se que, para Pastinha, a capoeira era a luta do mais fraco contra o mais forte, onde a estratégia e a calma são as principais armas. O próprio Pastinha, que era um homem baixo e magro, espantava aqueles que conheciam sua fama de valentão quando o viam pela primeira vez²⁵.

²⁵ Esta é umas das memórias socializadas sobre Pastinha, através da escuta dos depoimentos do mestre em seu CD, “Mestre Pastinha e sua Academia”, de 1969. Como já mencionado, este é um dos CDs mais ouvidos pelos membros da ECAR e por angoleiros em geral. Em um dos depoimentos ao longo do CD, mestre Pastinha diz o seguinte: “Tive um amigo que me chamou pra eu tomar conta de uma casa de jogo. [...] Tinha necessidade de ir ao chefe de polícia pra tomar uma licença, pra poder abrir a casa, eu fui. Me levaram lá ao doutor Álvaro ‘Cobra’. Quando eu entrei, estou na casa do doutor Álvaro ‘Cobra’: ‘Doutor, é este o rapaz que vai tomar conta da casa do jogo’. Aí ele olhou assim pra mim, me olhou todo de cima e baixo [...] aí foi e disse: ‘Esse, esse garoto que vai tomar conta da casa de jogo!? Isso é um fedelho! Vai tomar conta de uma casa de jogo!?’ [Pastinha já era adulto e conhecido quando do causo que conta]. Meu camarada disse: ‘É, mas é esse mesmo que eu quero’. ‘Mas esse menino não pode tomar conta de uma casa de jogo!’. [...] Aí virou pra mim e disse: ‘Como é seu nome?’. Eu disse: ‘Vicente Ferreira Pastinha’. Suspendeu a carteira e tirou as carta todas, e disse: ‘É você que é o ‘valentãozinho’ que eu tenho aqui no

Na união entre o conjunto de princípios e procedimentos dessas duas práticas tão diferentes, mas com pontos em comum, surgiram diversas fricções, mas ambas se transformaram mutuamente. Os punks se engajaram com a concepção de mundo da capoeira, com sua luta, dança, música e ancestralidade ao mesmo tempo que a capoeira ganhou novos contornos, com a presença desses novos agentes e suas convicções políticas e comportamentais. Um exemplo é o próprio fato de Topete ter deixado seu mestre, seguindo o aconselhamento de seus alunos, numa patente inversão da hierarquia típica da capoeira.

Muitos daqueles que começaram a praticar capoeira Angola naquela época hoje são professores e contra-mestres, responsáveis por levar adiante tradições da capoeira. No meu engajamento participativo²⁶ com o campo, conheci muitos dos capoeiras que começaram no movimento punk e seguem na capoeira até hoje, cerca de 20 anos depois. Cito alguns deles: Márcio Folha²⁷, ligado a mestre Pinguim; professora Mariana e contra-mestre Leonardo ligados a mestre Topete; Djérrinho e Cau, ligados a mestre Bigo; contra-mestre Dani, ligado a mestre Jogo-de-Dentro; Limbo, ligado a mestre Zeca de Piracicaba; treinel Leandro, ligado a mestre Noel do Rio de Janeiro e Alieth, que hoje realiza um trabalho autônomo. Além de outros que não conheci pessoalmente, como o professor Mascote ligado a mestre Renê Bittencourt e alguns iniciados por Fernando como Guilherme, Minhoca e Boca, que hoje vivem no exterior e levam adiante trabalhos de capoeira, respectivamente na Argentina, na Itália e na França.

As memórias sobre o movimento punk, com seus embates e formas de vida alternativas e mais comunitárias, constituem parte das memórias socializadas no núcleo de capoeira de Fernando, assim como fundamentam algumas práticas corporais.

Depois desse início na ocupação da Mogiana, Fernando começou a procurar ativamente a capoeira. Deslocava-se para pegar treinos em São José dos Campos, com o capoeirista Marajó, hoje contra-mestre, e para São Paulo, com Márcio Folha e outros punks da época. No dia-a-dia, treinava com seus colegas de ocupação. Estes, por sua vez,

meu distrito, num conhecia você! Só de carta de queixa, né...'. Eu aí digo, cá comigo né, eu digo 'pronto, estou preso é?''.

²⁶ Ver Capítulo 1.

²⁷ Márcio Folha foi um dos capoeiristas sediados em São Paulo na época, que introduziu a prática entre os punks da cidade de Campinas, junto com outros colegas como Naldo, Sobral e Paulinho. Folha também é Ogã do candomblé, desenhista e cartunista, professor de dança-afro e mestre em Educação pela UNESP, com uma dissertação sobre capoeira e desobediência (OLIVEIRA, 2018). No trabalho, ele aborda, através da história oral, as concepções sobre desobediência dos mestres de capoeira de sua linhagem, especialmente mestre Pinguim e mestre Gato Preto, capoeirista formado por mestre Pastinha. Acredito que o assunto do trabalho evidência pontos de contato entre capoeira Angola e o anarquismo, apesar de isso não ser abordado diretamente.

começaram a treinar com mestre Jogo-de-Dentro, outro formado por João Pequeno, baiano e fundador do grupo Semente do Jogo de Angola. Fernando tentou, mas não conseguiu se adaptar ao estilo de ensino de mestre Jogo-de-Dentro, possivelmente devido à questão do autoritarismo dos mestres mais antigos, citado anteriormente. Foi, então, que Fernando começou a treinar com Ana Sílvia, treinela formada por Pé-de-Chumbo e membra do CECA. Nos treinos com ela, dedicou-se assiduamente ao longo três anos. Fernando fala com orgulho de sua primeira professora e costuma dizer que toda sua base de capoeira se consolidou a partir do que aprendeu com Ana Sílvia. Ele conta que seus olhos se enchiam de inspiração quando a via jogar e treinar. Conta, também, que quando decidiu treinar com ela, um de seus colegas de ocupação teria perguntado: “Lemão, você tem certeza que você vai deixar de treinar com um mestre para treinar com uma treinela que você nunca viu?”, ao que ele teria respondido: “Quem nunca viu foi você, eu vi e gostei muito!”.

Tendo adquirido essa base de capoeira Angola ao longo de quatro anos de treinamento, Fernando partiu para uma viagem ao Sul do país, indo até o Uruguai e depois chegando em Florianópolis, onde morou por cerca de dois anos. No Uruguai, morou durante um ano numa ocupação de uma universidade, onde teve sua primeira experiência ensinando capoeira. Depois, em Florianópolis, passou a treinar com Téo, na época professor ligado a mestre Plínio da cidade de São Paulo e seu grupo, “Angoleiro, Sim Sinhô!”. Quando voltou para São Paulo, Fernando se fixou em Cotia/SP e tentou se aproximar do grupo “Irmãos Guerreiros” de mestre Marrom, através de um formado que estava em Cotia. Não deu certo porque este responsável muitas vezes não comparecia ao treino, nem deixava a chave do espaço para os alunos. Depois de algum tempo, então, Fernando decidiu, ele mesmo, começar a passar os treinos e usou materiais, como tijolos, de uma antiga igreja incendiada para construir um barracão, dentro da ocupação onde morava. Ao longo de cinco anos, Fernando deu aulas nesse barracão em Cotia e quando acabou este período, mudou-se para Campinas junto com Mariana, mãe de seu filho e hoje formada professora pela ECAR, com quem ele se relacionava na época.

Fernando voltou para Campinas com Mariana em 2008 e muitas vezes ouvi deles que a principal motivação dessa mudança foi a busca pela capoeira, que já havia se tornado o principal objetivo de vida de ambos. Eles vieram para Campinas para ficar mais próximos de mestre Topete, na época treinela, que já haviam conhecido anos antes em eventos de capoeira e de quem frequentemente compravam materiais, como cabaças e vergas para a manufatura de berimbaus, além de pandeiros e outros instrumentos. Eles se

identificavam com a capoeira e o jeito de Topete e acabaram, então, tornando-se membros de seu grupo, ainda o CECA, sob orientação de Mestre Pé-de-Chumbo. Depois, como vimos, acompanharam e incentivaram a saída de Topete do grupo e a fundação da ECAR.

Nos primeiros anos em Campinas, de 2008 a 2012, Fernando e Mariana moraram na periferia da cidade, em dois bairros: o Jardim Campo Belo, onde Fernando deu aulas em um terreiro de candomblé, e o Vila Olímpia, onde ofereceu treinos na sua própria casa. Com o nascimento do filho do casal, Yukai Okan, e buscando uma melhoria em suas condições de vida, Mariana decidiu voltar a estudar, sendo aprovada para cursar a graduação em Pedagogia na UNICAMP. Com sorte, eles puderam se mudar para a Moradia Estudantil da universidade e, assim, em 2012, Fernando começou a oferecer treinos no Centro de Vivência III (CV3) da mesma Moradia Estudantil. Cerca de três anos depois eu vim a conhecer e frequentar esse espaço, onde realizei o trabalho de campo para essa pesquisa.

2.4. Memórias Corporificadas

Na introdução deste capítulo, foram estabelecidos diferentes tipos de memórias que permeiam o mundo da capoeira. A principal distinção estabelecida foi entre as memórias narrativas, de um lado, e as memórias corporificadas, de outro. Dentre as memórias narrativas, sugeri a distinção entre memórias canônicas, memórias regionais e memórias de grupo. Como mencionei anteriormente, essas distinções foram motivadas por razões analíticas e, tendo apresentado algumas das memórias mais importantes, agora torna-se possível abordar como essas memórias se inter-relacionam. O intuito da categorização foi permitir um caminho que, gradualmente, aproximasse o leitor das memórias e narrativas do grupo onde foi realizada a etnografia, partindo de um quadro amplo e mais geral sobre a capoeira, passando por especificidades locais e chegando a algumas narrativas compartilhadas especificamente dentro do grupo, a Escola de Capoeira Angola Resistência. Um segundo objetivo foi demonstrar que não se pode essencializar as narrativas sobre a capoeira, de forma que o entendimento que os diferentes grupos ou indivíduos têm sobre questões como “o que é a capoeira?”, “como se aprende?”, “como se pratica?”, etc., varia conforme as memórias sociais que são alimentadas no meio em que se encontra tal grupo ou indivíduo. Vale ressaltar que isso vale tanto para as memórias envolvidas em trabalhos da reconstituição história, quanto para aquelas que surgem no interior dos grupos.

Com a descrição de diversas perspectivas sobre a capoeira, algumas até mesmo contraditórias entre si, busquei explicitar que não se trata de “uma” capoeira, mas de múltiplas e diversas “capoeiras”. Os grupos de capoeira contemporâneos, por sua vez, buscam ativamente vincular-se a narrativas e tradições específicas. Baseando-me em outros trabalhos históricos e etnográficos, apresentei diferentes contextos e tradições dentro da capoeira. Dentre eles, foi apresentada a capoeira das maltas e a capoeira desportiva no Rio de Janeiro do século 19, a capoeira paulista do mesmo período, a capoeira baiana da primeira metade do século 20 (quando surgiram e se difundiram figuras como mestre Pastinha e mestre Bimba), a capoeira *mainstream* da região Sudeste nos anos 1960 e 1970, com sua posterior expansão pelo Brasil e pelo mundo e, por fim, a capoeira soteropolitana dos anos 1980, que iniciou uma tradição ligada a mestre Pastinha com a qual a ECAR busca se vincular. Esta trajetória também nos demonstra que, apesar de se constituírem por diferentes agentes e períodos, todos esses contextos narrativos podem exercer influências e interferências uns nos outros.

Ao longo dos próximos capítulos, buscarei demonstrar como ocorre a inter-relação entre essas diferentes memórias, o que levará, de certa forma, à dissolução de todas essas diferenciações. Nesse sentido, a relação mais importante é entre as duas principais categorias de memórias estabelecidas: as memórias narrativas e as memórias corporificadas. Quero chamar a atenção para o fato de que, nas páginas acima, mesmo que o assunto fosse as memórias narrativas, inevitavelmente, corpos e corporalidades também apareceram. Mesmo nas memórias canônicas, onde a dimensão textual ou processos de inscrição estão bastante acentuados, recorri ao corpo em alguns momentos, por exemplo, ao descrever as narrativas sobre vagabundagem, malandragem e violência, ou ao descrever a relação entre mestres e alunos, que passam por encenações nas rodas e treinos e por configurações e reconfigurações corporais. Quando abordei as memórias regionais, comentei sobre como alguns teóricos da capoeira afirmaram que a música foi usada como ferramenta de controle de corporalidades e também tratei de memórias subterrâneas, que teriam ficado “guardadas” ao longo de décadas nos corpos de indivíduos na região de São Paulo. Quanto às memórias de grupo, comentei que muitas das histórias vividas e compartilhadas por contra-mestre Fernando fundamentam treinamentos e práticas do corpo de seus alunos.

Contudo, antes de descrever a relação entre narrativas e corporificações, é importante que retomemos algumas noções apresentadas por Paul Connerton e outras autoras. Como vimos no começo deste capítulo, em *Como as Sociedades Recordam*

(1999), Connerton buscou responder à questão sobre como se transmitem e conservam as memórias no interior dos grupos. O autor explicou que, em seu texto, o termo “grupo” é usado com bastante flexibilidade, de forma que aborda tanto as pequenas sociedades, dentre as quais acredito que se possa incluir a comunidade dos capoeiristas, até sociedades enormes como estados-nações e as grandes religiões mundiais. A inovação de seu texto, segundo o próprio autor, é que, ao longo da história da filosofia e da hermenêutica, a recordação tendeu a ser entendida como uma tradição cultural inscrita. Dessa forma, privilegiou-se por centenas de anos a interpretação das formas textuais ou os testemunhos documentais das mais diversas tradições. O que ficou esquecido, neste sentido, é que qualquer objeto capaz de transportar sentido é passível de interpretação, incluindo “textos legais e teológicos, obras de arte, atos rituais e expressões corporais” (1999: 5). Lembrando-se disto, Connerton sugeriu que a resposta para a sua pergunta implica em reunir “recordações” e “corpos” como categorias fundamentais neste debate, colocando a performance no centro da questão.

A performance, para ele, é encontrada nas cerimônias comemorativas, nas atividades em algum grau ritualizadas e nas práticas e automatismos corporais. Tais noções sugeridas por Connerton foram repensadas em trabalhos que trouxeram o foco para o musicar (REILY, 2014; GIESBRECHT, 2011) e, neles, o fazer musical é elaborado como um articulador privilegiado destes corpos e como uma forma de praticar a memória. Estes estudos adicionaram ao “corpo” e a “recordação” de Connerton outra categoria fundamental para pensarmos a nossa pergunta – ou seja, “como os grupos transmitem e conservam memórias?” – que é a noção de “agência”. Reily escreveu que a memória é uma prática *socialmente consequente* de articular o passado e o presente, enquanto Giesbrecht, mostrou como a música é ativamente utilizada por comunidades musicais negras de Campinas para envolver os corpos dos presentes e inculcar-lhes memórias.

O que se deve sublinhar aqui é que essas memórias intencionalmente incorporadas através do musicar são bastante diversas e abrangem desde grandes cânones até histórias de vida bastante individuais e que todas essas memórias se influenciam. Observemos, por exemplo, a grande diferença entre as memórias de contra-mestre Fernando e as memórias de mestre Topete descritas acima. Tal alteridade inevitavelmente se manifestará nas suas práticas e corporalidades e, assim, em um mesmo grupo, podemos ter distintas memórias socializadas, mesmo que compartilhem outras mais gerais que identificam o grupo. Na prática cotidiana dos grupos, enquanto se adquirem memórias coletivas, criam-se memórias individuais que passam a integrar o todo da memória social do grupo em

questão. A memória coletiva, portanto, alimenta e está em contato com a memória individual e vice-versa. As práticas cotidianas engajam o corpo, que desponta como o veículo de todo esse processo. Na prática, as memórias narrativas ganham muito de seu sentido através de seu assentamento nos corpos. Se nos voltarmos novamente para a questão de Connerton sobre como as memórias se mantêm e transmitem dentro dos grupos, a resposta, para os fins deste trabalho, pode ser que as memórias não estão localizadas apenas nas mentes e discursos sobre capoeira, mas são vividas em corpos que estão situados em ambientes específicos.

O objetivo, daqui em diante, será elaborar como esse processo ocorre e se manifesta no contexto da capoeira, sobretudo observando como o fazer musical é determinante para as formas através das quais as narrativas podem ser corporificadas e experienciadas. As maneiras como o musicar pode participar desses processos são igualmente múltiplas e serão assuntos dos próximos dois capítulos. Mas como encerramento para o trajeto deste capítulo, será esclarecedor retomar algumas ideias apresentadas no primeiro capítulo, em especial algumas noções de Tia DeNora, trazendo-as para as perspectivas aqui discutidas.

Em *Music in Everyday Life*, DeNora busca responder a antigas questões sobre a relação entre fazer musical e vida social, conceitualizando a música como uma força capaz de influenciar como indivíduos constroem seus corpos, conduzem e sentem a passagem do tempo e como se sentem sobre si mesmos, sobre os outros e sobre as situações que vivem cotidianamente (2000:17). Portanto, a música, para a autora, é dotada de uma capacidade para unir-se a elementos fora de si mesma, elementos estes não-musicais, como circunstâncias sociais, identidades, estados de ânimo, entre outros. Por outro lado, para Reily, a memória é um aspecto da agência que precisa ser praticado para existir, sendo o fazer musical uma prática privilegiada, com seu poder de induzir a conexão “entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades” (2014:2). As ideias das autoras sobre música e memória estão alinhadas também ao modelo ecológico para percepção, desenvolvido por Tim Ingold em *The Perception of the Environment* (2008), sobretudo a noção de que percebemos e sentimos o mundo em que habitamos com tudo aquilo que está ao redor. O ambiente onde ocorre uma prática musical, a disposição dos elementos ali presentes, são determinantes para os efeitos que a música pode ter e estes elementos fazem parte da agência dos indivíduos e grupos nos seus fazeres musicais. Questionando quanto do poder musical pode ser atribuído apenas à música,

DeNora afirma que a força musical só ganha seu poder a partir das formas através das quais os indivíduos *se apropriam* dos sons musicais. Ou seja, o poder musical não é algo que resida apenas nas características do som musical em si, mas emerge quando a música é “praticada”, o que inevitavelmente envolverá uma série de agentes ou fatores não-musicais, de elementos que foram escolhidos a partir da agência de um grupo ou indivíduo para compor a escuta e a prática musical enquanto formas de se recordar.

DeNora traz um exemplo interessante capaz de amarrar todas estas ideias e demonstrar como memórias podem ser assentadas em corpos através de práticas musicais. É uma história sobre como selecionamos memórias com intenção e sobre como diversos agentes diferentes, musicais e não-musicais, podem tomar parte em um processo de incorporação de memórias. No contexto de sua pesquisa sobre música e vida cotidiana, DeNora entrevista Lucy, uma senhora na faixa dos cinquenta anos, que trabalha na administração de uma organização acadêmica internacional (2000:16).

DeNora pergunta a Lucy quando foi a última vez que teria ouvido música na sua sala de estar, que conta com um sistema de som com dois falantes. Lucy responde que, naquela mesma manhã, ouviu os *Impromptus* de Schubert. DeNora, então, pergunta o que teria motivado a escuta e a escolha. Lucy diz que, devido a um processo de mudança e venda de sua casa, estava muito estressada naquele dia. Para Lucy, ouvir os *Impromptus* ao longo de dez minutos, sentada em uma cadeira de balanço posicionada entre os alto-falantes, foi uma ação tomada com o intuito consciente e bem-sucedido de relaxar e continuar o dia. Os *Impromptus* produziram uma mudança em seu corpo e estado emocional, de “estressada” para “mais calma”. Investigando, DeNora volta-se para os aspectos musicais dos *Impromptus*, afirmando que é uma obra instrumental próxima da canção, sem mudanças rítmicas ou dinâmicas muito bruscas e que não exige virtuosismo do pianista, mas que, ao contrário, demandam uma performance branda, suave. A tonalidade também muda suavemente entre maior e menor, o que, para DeNora, pode contribuir para a característica “meio triste, mas não muito” (2000:41) que Lucy atribui à peça. Mas o material musical não age sozinho neste processo e outros fatores também pesam. Em suas palavras sobre os *Impromptus*,

“Sua característica como estrutura física de som e sua relação a um conjunto de convenções musicais e estilísticas estão interpolados, para Lucy, com importantes conotações biográficas e com um histórico de uso de tal forma que as peças a acalmam não apenas porque estão incorporadas de calma musical, mas porque restauram em Lucy um sentido sobre sua própria identidade” (DENORA, 2000: 41, tradução nossa).

Portanto, não é o caso de que não existam características musicais que possam reforçar o efeito “calmante” do *Impromptus*, mas é impossível compreender o efeito que estes sons têm para Lucy sem saber mais sobre sua história e suas memórias. Principalmente o fato, nos conta DeNora, de que seu falecido e querido pai costumava tocar essas peças ao piano depois do jantar, enquanto a pequena Lucy caía no sono no andar de cima. Assim, as músicas terão efeito sobre as pessoas a partir de suas próprias histórias, memórias e práticas associadas e isso varia muito entre os indivíduos e grupos. A partir da leitura de DeNora, por exemplo, comecei a ouvir os *Impromptus* de Schubert no meu pequeno alto-falante JBL e achei bastante ilustrativo o incômodo que os sons geraram em minha companheira de casa, que me pediu para ouvir no fone de ouvido, devido a “tristeza insuportável” das peças.

Um segundo aspecto bastante importante sobre as formas através das quais indivíduos e grupos se tornam cúmplices dos efeitos que sons musicais podem ter sobre si mesmos é o que DeNora chama de “cultura material da escuta” (*material culture of listening*) e isso tem tudo a ver com a importância do ambiente para a percepção, como Ingold sugere. Isso fica exemplificado no caso de Lucy porque a escuta do *Impromptus* não se dá em um ambiente qualquer, mas numa sala silenciosa de sua própria casa, numa cadeira de balanço situada entre os dois falantes e estes elementos também são agentes do efeito produzido em seu corpo. Para DeNora,

“Esse processo de apropriação é o que consolida e especifica a força musical. No caso de Lucy, os efeitos da música são derivados das formas através das quais ela ativamente está reunindo um conjunto de coisas (mobiliário, falantes, memórias, o atual estado emocional, recordações musicais, um intervalo de tempo). Não há nada de irremediavelmente misterioso neste processo. Os efeitos musicais são gerados por uma adição descritível cuja soma é maior do que as partes: a música mais as formas que o recipiente (nesse caso, a Lucy) a trata, mais as memórias e associações trazidas à música, mais as circunstâncias locais de seu consumo” (DENORA, 2000:43, tradução nossa).

Baseando-me na abordagem sugerida por DeNora e levando em conta as teorias utilizadas pelas outras autoras mencionadas acima, nos próximos dois capítulos, buscarei descrever como o corpo pode ser um “extraordinário receptáculo da memória coletiva” (GIESBRECHT, 2011: 15), através de performances e fazeres musicais que envolvem diversos agentes no contexto de uma Escola de capoeira Angola. Nesta discussão situada, além dos conceitos apresentados neste capítulo, retomarei o assunto do primeiro capítulo, trazendo as noções de significado musical, *affordances* musicais e enabitação lá apresentadas.

Capítulo 3

O TREINO

“Primeiro é conhecer
E se identificar
Depois é aprender
Treinar e vadiar

Vadiar, vadiar, vadiar

Vadiação
Ação de vadiar
Ação
Vadiação
Ação de vadiar”.

- Canto-corrído de Mestre Moa do Katendê

Ao longo do capítulo 2, foi trilhado um percurso que partiu de considerações amplas sobre a capoeira, aproximando-se gradativamente da realidade de um grupo específico. Buscou-se, com isso, demonstrar que existem múltiplas capoeiras e que não é possível fazer uma descrição do musicar de todos os capoeiristas, mas sim de práticas específicas de um conjunto de indivíduos contextualizados local e temporalmente. Sabemos que a etnomusicologia pode ser definida como o estudo cultural da música, ou, como diria Jeff Todd Titon, como o “estudo das pessoas fazendo música” (1989)²⁸ sendo um campo de estudos marcadamente interdisciplinar que se vale de métodos de diversas outras disciplinas (REILY; PATSIAOURA, 2019:1). Como exemplos, temos a musicologia, a história, a sociologia, a psicologia, a filosofia, entre outras. Sabemos também que a principal influência metodológica para o campo vem da antropologia, tendência que veio se configurando ao longo de décadas e se consolidou na chamada *virada etnográfica* nos anos 1970. Neste momento histórico do campo etnomusicológico, as concepções estáveis da “música enquanto produto”, que já vinham há tempos sendo questionadas, deram decisivamente lugar a outras mais fluídas, que concebem “o fazer musical enquanto processo” (IDEM:8). Com efeito, a etnografia da performance e a transcrição analítica de *eventos musicais* foram privilegiados como metodologias para os estudos, que se direcionaram para as formas de interação entre musicantes e seus contextos. As performances ganharam destaque, sendo compreendidas como criadoras e recriadoras dos ambientes sociais onde ocorrem. Os trabalhos etnomusicológicos voltaram-se para as transformações das performances ao longo do tempo, assim como

²⁸ “*the study of people making music*”.

dos respectivos contextos sociais. Com tal guinada, as transcrições musicais não perderam sua utilidade, mas se reconfiguraram como *uma* ferramenta dentre muitas outras para a análise de práticas musicais, comportamentos humanos e interações entre musicantes e com seus respectivos ambientes.

Ao longo deste capítulo, como que continuando o percurso traçado pelo capítulo 2, nos aproximaremos ainda mais de um grupo de capoeira, enfocando suas práticas musicais. Buscarei oferecer, como sugeriu Clifford Geertz (1973), uma *descrição densa* dos musicares, ou seja, um texto que dê conta de narrar certas sutilezas no comportamento dos capoeiristas que passariam despercebidas para observadores destreinados e distantes da capoeira. Como afirmei no capítulo 1, baseio-me em um modelo ecológico da cultura e da percepção e não no modelo interpretativo e semiótico sugerido por Geertz. Ainda assim, gostaria de trazer algumas noções deste autor para evidenciar o que orienta a escrita deste capítulo etnográfico.

Para Geertz, grandes conceitos - dentre os quais nesta pesquisa poderíamos considerar “significado”, “*affordance*” e “memória” - podem ser atualizados sensivelmente em um minucioso trabalho etnográfico. Este será um dos objetivos dos próximos dois capítulos, buscando, como sugerido, “pensar não apenas realista e concretamente *sobre* [os capoeiristas], mas, [...] criativa e imaginativamente *com* eles” (GEERTZ, 1973: 33-34). Se a pesquisa etnográfica consiste em situar-nos em relação às pessoas com quem aprendemos e sobre quem escrevemos, é importante situar-me enquanto estudante de etnomusicologia há cerca de cinco anos e aluno de um núcleo de capoeira há cerca de nove. Minha relação com meu mestre, o contra-mestre Fernando, é cotidiana e próxima. Com ele, converso frequentemente sobre a capoeira, sobre música e sobre a vida. Frequentando seus treinos e rodas, foram inúmeras as vezes que tocamos, jogamos e treinamos juntos. Apesar de ele não se interessar sobre o conteúdo da minha dissertação, já tive que explicar diversas vezes a minha pesquisa para colegas capoeiristas e, ao longo da escrita, fui conversando com eles sobre as temáticas em que estava trabalhando. Essa intensa e perene proximidade com o campo, que poderia acarretar em problemas metodológicos²⁹, acaba sendo promissora para a descrição de um contexto específico do musicar de capoeiristas, principalmente se partimos da noção de cultura como um contexto dentro do qual acontecimentos sociais, processos e comportamentos

²⁹ Ver Capítulo 1.

podem ser “descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1989:24).

Outro ponto importante sugerido por Geertz que cabe vir à tona nesta introdução para a minha descrição é que a escrita etnográfica ou a “análise” cultural é “intrinsecamente incompleta” e que aquilo que um estudo etnográfico pode afirmar é “essencialmente contestável” (1973: 39). Uma objetividade completa não é possível neste tipo de trabalho, embora o objetivo seja apresentar o musical dos capoeiristas da forma mais rigorosa e estruturada possível, dialogando com as teorias expostas nos capítulos 1 e 2.

Com a descrição feita a seguir, como apresento no capítulo 1, buscarei privilegiar não os mundos simbólicos ou decifrar os códigos que tomam parte nas práticas e musicares dos capoeiras, mas sim, descrever um pouco do fluxo vivo de suas percepções, aprendizados e adaptações, que passam necessariamente pelo corpo, revelando um “agregado de fios de vida”, como escreveu Tim Ingold (2015: 143). Nesse sentido, e ainda sobre as contribuições da antropologia para a etnomusicologia, Alfred Gell defendeu que o que distingue a antropologia de suas disciplinas vizinhas é justamente a profundidade de foco que a caracteriza como “biográfica” (GELL, 2020: 36). O autor explica que, para ele,

a visão que a antropologia tem dos agentes sociais tenta restituir a perspectiva temporal desses agentes sobre eles próprios, enquanto a sociologia (histórica) é muitas vezes, por assim dizer, suprabiográfica, e a psicologia social e cognitiva são infrabiográficas. Assim, a antropologia tende a se concentrar no “ato” no contexto da “vida” – ou, mais precisamente, em uma “etapa da vida” do agente. A periodicidade fundamental da antropologia é o ciclo vital [...] As relações antropológicas são reais e trazem consequências biográficas concretas, que se articulam com o “projeto de vida do agente” (GELL, 2020: 36-37).

Na seção 2.3. do capítulo 2, ao abordar as memórias de grupo, busquei evidenciar como diversos indivíduos que se mantêm ao longo de décadas treinando e participando da capoeira têm suas vidas transformadas ao longo do percurso. A capoeira se torna um aspecto importante de seus próprios processos de subjetivação e para a tomada de decisões importantes da vida, como onde morar e com quem se relacionar afetivamente. Situando-me, posso dizer que a minha entrada e permanência na capoeira renderia muitas páginas autobiográficas e que o engajamento em seus musicares foi um dos motivos para a realização desta pesquisa. Trato aqui de pessoas e de suas vidas, incluindo a minha própria, então não poderia fazer mais sentido a afirmação de Geertz sobre a incompletude

de uma etnografia. Nesse sentido, o método para os presentes objetivos será utilizar a descrição de algumas dessas experiências corporificadas - amparadas por vídeos dos treinos, rodas e entrevistas - para trazer à tona nuances e sensibilidades para os conceitos abordados nos capítulos 1 e 2.

Tendo tratado da relação entre antropologia e etnomusicologia e das razões pelas quais este é um trabalho etnográfico, cabe agora discutir algumas especificidades do que seria uma etnografia da música.

Partindo do pressuposto de que a vida social é uma performance, Anthony Seeger, sugere uma definição relativamente simples da etnografia da música, que seria “a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (2008: 239). Deve ser, portanto, uma descrição cuidadosa que englobe tanto os sons produzidos quanto os seres humanos que os produzem. Nesse sentido, duas perguntas podem nortear o trabalho: “o que eles fazem?” e “por que fazem *desse jeito*?”. Como Geertz também sugere, o trabalho de uma etnografia é “reduzir a perplexidade” (1979:23) que as ações e comportamentos de um grupo de indivíduos podem afetar em observadores leigos de suas práticas. Mas para fazê-lo, é preciso olhar para a música “de uma perspectiva mais ampla do que apenas os seus sons” (SEEGER, 2008:238), sem esquecer-se destes sons, evidentemente. Seeger aponta que, se quisermos começar a compreender os impactos que as músicas têm para os seres humanos, devemos “estar preparados para retrair com os ouvintes os costumes, reflexões e miríades de circunstâncias que dotam a música de seus efeitos”. O autor também defende que se dê atenção à maneira como a música afeta não apenas os *performers*, mas também a audiência. Com essa afirmação, tem-se em vista uma performance no campo de práticas musicais *apresentacionais*³⁰, onde há uma tendência maior para a separação entre “os músicos” e “o público”. No contexto da capoeira, existem momentos de apresentação, mas, usualmente, os capoeiristas de que trato aqui realizam suas atividades para si próprios³¹, em locais onde quase todos os presentes são capoeiristas e potenciais participantes da performance, seja jogando, cantando, batendo palmas ou reagindo das mais variadas formas.

³⁰ Sugerindo uma reflexão sobre a música mais como processo do que como produto, Thomas Turino sugeriu para a etnomusicologia quatro campos básicos das práticas musicais, que devem ser entendidos como um contínuo. Dentre eles, há o campo da música participativa, onde todos os presentes são potenciais performers, e o campo da música apresentacional, onde a separação entre músicos e público é claramente demarcada.

³¹ Há uma cantiga bastante cantada no núcleo cuja letra é “Olho para lado vejo é capoeira / Olho para o outro capoeira é”.

Explicitar que os etnógrafos da música devem se atentar aos efeitos que a música tem sobre uma audiência “não-participante”, ou seja, para um público, faz parte de um argumento maior e bastante típico do campo da etnomusicologia, que é a constante desfamiliarização do próprio conceito de música. Em outras musicologias, pesquisadores podem pesquisar e analisar, por exemplo, encadeamentos harmônicos, procedimentos melódicos, orquestrações e arranjos de uma obra específica, respaldados por partituras, gravações ou performances de um intérprete. Neste tipo de trabalho, observa-se uma concepção de música onde a agência que esses sons podem oferecer a determinados públicos pouco importa. São trabalhos mais alinhados à ideia de música como produto do que de música como processo. Seeger adverte, em vista disso, que se nos perguntarmos “somente sobre o que *nós*³² chamamos de música, poderemos estar fazendo uma investigação parcial sobre o que as outras pessoas acham que estão fazendo” (SEEGER, 2008: 251). Numa compreensão mais ampla da música e do fazer musical, fatores que a maioria das pessoas “comuns” não considerariam musicais ganham grande relevância. A questão é que aquilo que se considera musical varia muito conforme o observador e conforme o contexto mais amplo.

John Blacking, em *How Musical is Man?*, escreveu que os “índices da diferença musical”, ou seja, as categorias musicais que devem importar aos etnomusicólogos, não tem a ver com o produto musical, como no caso da distinção entre “música erudita”, “música popular” e “música folclórica”, mas sim com o processo de produção da música. A investigação seria sobre o que os seres humanos podem fazer com música ou o que a música, por outro lado, pode fazer por eles. Para entendermos o processo, devemos nos perguntar o que é ou não considerado “música” nos diferentes contextos que podemos estudar (BLACKING, 1973: 5). Os capoeiristas que aparecem nesta pesquisa, por exemplo, apesar de se envolverem cotidianamente em longas práticas musicais, não se consideram músicos e, se não fosse a paulatina expansão do conceito de música que acompanhou a trajetória do campo etnomusicológico, talvez sequer fosse possível um estudo sobre o musicar de um grupo de capoeira numa cidade como Campinas.

Refletindo sobre os processos de produção da música, Blacking observou três elementos distintos da prática musical aos quais podemos nos atentar enquanto pesquisadores: a música, a musicalidade e o fazer musical (ou a performance). Música remete a uma estrutura que oferece processos de memorização, sincronização e/ou

³² Podemos considerar este “nós” como os musicólogos e etnomusicólogos ou como membros de um contexto cultural diferente daquele que se pesquisa, ou, no nosso caso, de não-capoeiristas.

engajamento e será sempre o resultado da movimentação de grupos sociais. A musicalidade, por sua vez, seria o fundamento cognitivo e biológico que fazem da música um atributo humano, de forma que podemos pensar em inúmeras habilidades musicais no campo da escuta e não só da execução musical. Por fim, o fazer musical é a própria movimentação dos grupos sociais ou agentes posta em prática e nos cabe refletir sobre quais as habilidades necessárias para fazê-lo e se tais habilidades são exclusivamente usadas no fazer musical ou não. Como veremos, no caso da capoeira, a música está envolvida no desenvolvimento de diversas habilidades que podem e “devem” ser aprendidas e usadas não só para o fazer musical, mas também para o jogo e para diversas situações da vida cotidiana para além da prática da capoeira em si.

A expansão do conceito de música, após do trabalho de Blacking, teve diversos novos momentos, sendo um dos mais importantes nos anos 1990 com o trabalho de Christopher Small e sua noção de musicar (1998). Com a criação do termo *musicizing*, que cunhou um verbo para a palavra que na língua inglesa existia somente como substantivo (*music*), Small buscou chamar atenção, justamente, para a música enquanto processo, nas suas próprias palavras: “algo que as pessoas fazem”. O conceito de Small sugere que a escuta, por exemplo, também é uma forma de musicar, assim como a dança e até mesmo outras atividades que dificilmente poderíamos conceber como musicais, como a venda de ingressos para uma apresentação, ou mesmo o trabalho de um carregador de pianos (REILY, MUNIAGURRIA, no prelo).

Como vimos, um estudo etnomusicológico deve dar conta de analisar tanto os sons quanto as características culturais e sociais da prática musical em questão (SEEGGER, 2008: 239). A ideia de musicar proposta por Small nos ajuda, nesse sentido, a lançar um olhar para diversos fazeres que normalmente não são considerados musicais, mas que contribuem e podem ser fundamentais tanto para a realização quanto para a descrição de um fazer musical no seu contexto cultural e social. O conceito de musicar que venho empregando aqui, contudo, redefine o cunhado por Small. É o conceito colocado em prática pelo grupo de pesquisa do qual essa dissertação fez parte, o projeto temático “Musicar Local: novas trilhas para etnomusicologia”³³.

Inspiradas por Blacking, Small e outros autores, as membras do projeto Suzel Reily e Lorena Muniagurria, questionaram-se sobre qual seria a “abrangência

³³ Para mais informações sobre o projeto, ver <https://sites.google.com/unicamp.br/musicarlocal> e <https://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>.

analiticamente produtiva” do que se considera ou não parte dos fazeres musicais e chegaram a uma conclusão não definitiva de que o musicar seja compreendido como “qualquer forma de engajamento com música”, ou qualquer acontecimento onde se mobilizem “sensibilidades musicais” (no prelo). A definição deve ser flexível e o melhor parâmetro deve ser descrever tudo aquilo que nos permita “entender como as pessoas entendem suas vivências musicais e as formas como seus engajamentos com música promovem sociabilidades e mobilizam suas percepções e sensibilidades” (IDEM: 8). Na descrição a seguir, esta será a delimitação fundamental usada para definir o que será ou não apresentado.

Antes das seções etnográficas, contudo, gostaria de retomar brevemente três conceitos elaborados no capítulo 1, que também serviram como parâmetro delimitador. São os conceitos de “significado musical”, “enabitação” e “*affordance*”.

Quando emprego a ideia de significado musical, é preciso frisar que não se pressupõe que a música seja um tipo de linguagem. Sabemos que a música e outras modalidades artísticas podem ser formas de comunicação, mas isso não quer dizer que elas operem como uma linguagem (SEEGER, 2008: 239). Como argumentei no capítulo 1, apoiado por autores como Tim Ingold e Eric Clarke, o significado, como é entendido aqui, levará necessariamente a alguma forma de ação. Isso tem a ver com uma concepção ecológica da percepção, onde compreender um som musical não é interpretá-lo, mas sim, agir. Assim, a estrutura da percepção e do significado não está apenas na mente humana, mas na relação entre os seres humanos com os ambientes onde se encontram. Percebendo e compreendendo os significados musicais da capoeira, o capoeirista se transforma e transforma o seu arredor. Nesse sentido, busco enxergar o musicar dos capoeiristas com uma lente similar a que Alfred Gell usa para enxergar a arte visual, quando o autor diz que vê a arte

“como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele. A abordagem da arte centrada na ‘ação’ é inerentemente mais antropológica que a abordagem semiótica, já que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social, e não com a interpretação de objetos ‘como se’ eles fossem textos” (GELL, 2020:31).

Sobre as *affordances*, será por meio delas que o processo perceptivo dos capoeiristas será descrito. A *affordance* é aquilo que algo no mundo pode oferecer ao seu observador e depende tanto das características da coisa quanto de quem a observa ou se engaja com ela. Os toques de berimbau, o andamento da bateria, o conteúdo textual das

cantigas, por exemplo, são apreendidos não como representações, mas como possibilidades de ação. Essas possibilidades, por sua vez, variam conforme o corpo e a experiência do capoeirista. No processo de apreender repetidamente estes “objetos”, são percebidas novas *affordances* no que se pode chamar de uma educação da atenção. O corpo, enquanto um todo perceptivo, refina sua habilidade de perceber potencialidades naquilo com que se engaja e isso o transforma, gerando novas corporificações. O mestre ou tutor ensina na prática, oferecendo ao aluno um rico ambiente perceptivo. O aluno, por sua vez, deve trilhar seu próprio caminho, transformando-se em um processo de “redescobrimto dirigido” (INGOLD, 2010) das práticas da capoeira. É uma redescoberta porque é um conhecimento inédito, criado a partir de cada corpo, que é único. Na apreensão das *affordances*, como sugeriu DeNora, o corpo, a consciência e a sensação se entrelaçam (2000:77). No contexto da capoeira, no processo deste aprendizado perceptivo orientado, desenvolvem-se habilidades que revelam a imbricação entre atividades perceptivas e motoras (MERLEAU-PONTY, 1945:150 apud ZONZON, 2017:161). Estas habilidades são propriedades de um “sistema total de relações” (BATESON, 1972) que coloca em ressonância tanto capoeiristas como os materiais musicais com que se engajam e outros fatores da mente e do ambiente. O processo de aquisição é a chamada “enabilitação”.

No capítulo 1, apresentei uma discussão sobre *affordances* culturais e ofereci exemplos de *affordances* musicais. Para DeNora, sons musicais podem ter uma agência musical incorporada que depende das formas com as quais os agentes se apropriam deles. Assim, os agentes são cúmplices dos efeitos e ações que a música pode propiciar. Exemplos incluem a coordenação, a motivação, a resistência e a homeostasia (respiração, batimento e pressão cardíaca, além de dor e prazer) destes corpos. A autora sugere que a sincronização e a capacidade de referenciar coisas fora de si mesma são duas importantes *affordances* musicais. Nesta inter-relação, a música pode propiciar para um ouvinte diferentes estados de ânimo, sentidos de si, remeter a questões biográficas ou da memória social, entre outras.

Bézenac e Windsor estabeleceram uma série de possíveis *affordances* musicais. A partir do argumento de que as *affordances* podem ser concebidas como entidades ontológicas fundamentais (SANDERS, 1999), usarei algumas das possibilidades sugeridas por estes autores como guia para as próximas seções deste capítulo. Dentre as *affordances* indicadas, abordarei algumas relativas à execução musical (1. da ação e da percepção social e 2. dos instrumentos e seu aprendizado) e outras à escuta musical (1.

dos estados de ânimo e 2. do movimento e sincronização). Ao longo do capítulo, a descrição e reflexão sobre as *affordances* musicais que podem ser observadas nos treinos serão o esqueleto para uma descrição densa dos fazeres musicais dos capoeiristas de um núcleo de capoeira Angola. Antes de abordar estas *affordances*, no entanto, é importante situar o que são e como ocorrem os treinos e o que os capoeiristas entendem por “musicalidade”.

3.1. A musicalidade e os treinos

No interior dos grupos de capoeira Angola, a “musicalidade” aparece como uma das atribuições fundamentais de um capoeirista. A relação entre capoeira e musicalidade envolve uma série de fatores históricos e de memória. Esses fatores contribuem para que, numa escola contemporânea de capoeira Angola, o praticante que não sabe conduzir o canto de uma roda, não tem suas músicas autorais, não domina os instrumentos musicais ou não sabe fazê-los seja considerado incompleto, de certa forma. É comum ouvirmos neste contexto a crítica que tal pessoa pode até jogar muito bem, mas enfrenta dificuldades de musicalidade e, portanto, lhe falta algo fundamental. Existe até mesmo um termo específico para isso, a saber, “capoeira solteiro(a)”, no sentido de que a habilidade corporal para o jogo deve ser “casada” com outras habilidades, como saber ensinar e saber tocar, cantar e fazer instrumentos. Evidentemente, o conceito de musicalidade dos capoeiristas é bastante diferente do conceito de Blacking. Mas tem algo em comum porque, entre os capoeiras, acredita-se que o segredo para atingir a mestria na musicalidade são, como diria mestre Topete, três coisas: “treinar, treinar e treinar”, o que demonstra que, também para os capoeiristas, todo ser humano tem competências musicais inatas que podem muito bem ser desenvolvidas.

No entanto, é diversa a gama de possibilidades musicais a que um capoeirista pode recorrer para ter sua musicalidade reconhecida. Alguns capoeiristas mais velhos, já graduados como professores e mesmo contra-mestres, apresentam “dificuldades” musicais que são apontadas por seus pares. Ouvi em campo, por exemplo, comentários que, sem o uso de termos técnicos, denunciavam certa imprecisão melódica e rítmica no canto de um contra-mestre. De fato, já o observei alongar ou encurtar certas notas e pausas das cantigas, mudando a estrutura rítmica de melodias já consagradas, o que acabou por desorientar as entradas do coro. Mas como também é compositor e autor de diversos “sucessos” cantados nas rodas da ECAR, suas métricas imprecisas são ofuscadas quando

os membros descobrem que diversas músicas que todos conhecem e cantam são de sua autoria. Assim, ser “bom de musicalidade” não implica necessariamente em possuir certos atributos como precisão rítmica e melódica no canto, como poderíamos esperar em outros contextos. O contra-mestre encontrou na composição uma forma de ter sua musicalidade valorizada. Outros capoeiristas podem, por exemplo, ser bons “cantores” se tiverem precisão e projeção vocal, bons “cantadores” se forem bons de improviso ou de repertório (no sentido de conhecerem uma música boa para cada acontecimento dentro da roda), bons violeiros se souberem muitas variações de berimbau ou também bons artesãos por saberem fazer e dar manutenção nos instrumentos com excelência. Também é possível acumular todas estas habilidades e isso será amplamente reconhecido no mundo da capoeira.

Um discurso comum no núcleo é que a capoeira propiciará ao capoeirista, num sentido bastante amplo, o aprendizado daquilo que lhe falta. Ouvi muitas vezes Fernando dizer, por exemplo, que se a pessoa for muito irritada, a capoeira a deixará mais calma. Se for muito passiva, aprenderá a ser mais atuante e ativa. Se for muito bondosa, vai aprender sobre maldade e se for muito maldosa, vai aprender sobre bondade e assim por diante. O aprendizado da capoeira, para os capoeiristas, é entendido como uma espécie de equalização que se deve buscar para alcançar o equilíbrio de suas características e competências³⁴. Dessa forma, se um capoeirista já sabe jogar, mas ainda não sabe tocar muito bem, o reforço do mestre poderá ser para que ele enfoque o treino da musicalidade. Ao mesmo tempo, se a musicalidade for considerada desenvolvida, o mestre sugerirá que é preciso treinar mais os movimentos, alongamentos e fortalecimentos do corpo. Este foi o meu caso no início do meu engajamento com o campo, por volta de 2015. Devido à minha formação anterior em música, fui capaz de memorizar e interiorizar os princípios da “musicalidade” mais rapidamente que a maioria dos meus colegas. Com o passar do tempo e o desenvolvimento do corpo, contudo, chegou um momento em que o meu corpo “ultrapassou” a minha musicalidade e, só então, me foi sugerido de variadas formas que era importante voltar a se dedicar predominantemente à musicalidade.

Se a roda de capoeira é, como se diz entre os capoeiristas, “o palco do capoeira”, o momento em que se vislumbra o desenvolvimento de suas habilidades na prática, o

³⁴ Uma ladainha frequentemente ouvida e cantada no núcleo do contra-mestre Fernando comenta sobre a dificuldade que implica buscar o equilíbrio na vida cotidiana. Está no álbum dos mestres Canjiquinha e Waldemar de 1986. Os versos são os seguintes: “Iê!/Eu não sei como se vive/Nesse mundo enganador/Se fala muito é falador/Se fala pouco é manhoso [...] Camaradinha”. Voltarei a esta ladainha no capítulo 4.

treino é, por outro lado, seu aspecto mais cotidiano. Os treinos são tanto aqueles que ocorrem no salão, quando os alunos se reúnem, como também na chamada “lição de casa”, que é a retomada dos aprendizados individualmente. Fernando ensina que o treino no salão não basta para fixar aprendizados, sejam eles de movimentos ou de musicalidade, e que o ideal é retomar em outros lugares e contextos aquilo com que cada aluno mais se identificou, ou seja, aquilo que o corpo aprendeu mais facilmente. Mas também diz, em seguida, que a principal forma de contribuir para o núcleo e para a capoeira enquanto instituição é frequentar os treinos da forma a mais assídua possível, inclusive argumentando que isso será mais importante do que qualquer forma de pagamento em dinheiro pelas aulas. A remuneração pelo trabalho de ensino da capoeira é negociada de forma individualizada. Pouco se fala sobre isso no coletivo, apenas quando surge uma pessoa nova e traz a questão à tona. A resposta de Fernando costuma ser, justamente, que o importante é vir treinar, se engajar e participar. Diz que não é preciso pensar em dinheiro num primeiro momento, mas que, conforme o aluno se envolve com a capoeira, será natural que passe a investir nela. Evita-se falar em gastos e afirma-se que todo dinheiro despendido é um investimento para a própria capoeira, para sua continuidade e manutenção. Com o passar dos anos de treinamento, é comum que cada aluno encontre sua forma de contribuir financeiramente, seja com o espaço, com os instrumentos ou com o próprio mestre. A forma que eu mesmo encontrei de “investir” na capoeira foi pagar a instalação e as faturas mensais da internet da casa de Fernando, que por um longo período foi nosso ambiente de treinos, assim como ajudar nas compras de materiais como arames e cabaças e em gastos para eventos ou festas promovidas pelo núcleo.

Apesar de os dias de treino mudarem ao longo dos anos, contra-mestre Fernando oferece, desde a fundação do núcleo em 2013, três treinos semanais, sendo dois deles dedicados aos movimentos, ao condicionamento físico e ao jogo, e um dia para os treinos musicais, nomeados “treinos de musicalidade”. Ocasionalmente, o treino de musicalidade pode dar lugar a uma “roda treino”, que é uma roda interrompida constantemente para conselhos e observações do mestre ou com alguma proposta específica que não permite o jogo ser livre. Mas, normalmente, nos treinos de musicalidade, ensinam-se e praticam-se as cantigas e os toques dos instrumentos. Também antes de rodas importantes ou eventos, é nos treinos de musicalidade que se faz a manutenção dos instrumentos. A confecção em si, no entanto, costuma ser feita em momentos mais alongados, em fins de semana e feriados.



Imagem 3.1.: Treinos de musicalidade

Os treinos de capoeira do núcleo costumam começar entre as 19h e as 19h30, durando entre uma hora e meia e duas horas, sem contar com a chegada no espaço e a despedida, quando os capoeiristas costumam ficar algum tempo conversando nas escadarias situadas nas laterais do salão. Esses momentos “ao redor” dos treinos são espaços importantes para a socialização e criação de vínculo entre os participantes do núcleo e mesmo para a manutenção das memórias e para as pontes verbais que são feitas entre a prática de capoeira e a vida cotidiana. Podem durar de quinze minutos até cerca de meia hora antes do treino e depois podem chegar até uma hora ou se estenderem na casa de um dos membros, mas tudo varia, sendo que, ocasionalmente, podem sequer ocorrer. Existe também um termo nativo para estas ocasiões, “o terceiro tempo”, numa referência aos tempos de uma partida de futebol, sendo o terceiro um acréscimo. No terceiro tempo, os colegas de treino confraternizam e se atualizam sobre as vidas uns dos outros, combinam e organizam as atividades do núcleo, trocam histórias sobre mestres e sobre rodas de outros grupos que possam ter visitado, comentando sobre suas especificidades, dentre outros relatos e partilhas.



Imagem 3.2.: A chegada no espaço de treino.

Os treinos são realizados desde a fundação do núcleo no Centro de Vivências III (CV3) da Moradia Estudantil da Unicamp, sendo a única exceção o período da pandemia do novo Coronavírus, que descreverei sucintamente após a descrição do CV3.



Imagem 3.3.: O Centro de Convivência 3 (CV3) da Moradia da UNICAMP

A Moradia é uma habitação social destinada a amenizar o problema da permanência estudantil. Foi projetada e construída devido à luta e reivindicações estudantis em uma ocupação da universidade na década de 1980. Desde então, a universidade cresceu muito, assim como os esforços dos estudantes para garantir seus direitos e o acesso e ampliação do programa. Como descrevi no capítulo 2, a formação do núcleo sediado na Moradia se deu em 2013, quando Fernando se mudou para lá com seu filho e sua companheira, que havia sido beneficiada pelo programa. Os Centros de Vivência (CV) da Moradia são três salões usados para diversas atividades ao longo da semana. Ocasionalmente, aos fins de semana, acontecem também eventos e festas que são organizadas tanto pelos capoeiristas como por outros coletivos. Ao longo de muitos anos, o espaço foi compartilhado com um grupo de forró que oferecia aulas de dança, mas com a pandemia, em 2020, suas atividades foram descontinuadas. Nos outros dois

Centros de Vivências, desde 1997, acontecem as aulas e atividades do “PROCEU Conhecimento”, um cursinho pré-vestibular popular. Diferentemente dos CVs 1 e 2, que têm seu espaço repleto com carteiras, mesas, lousa, armários com livros e materiais didáticos, além de cozinha com fogão industrial, panelas, tachos, utensílios e geladeiras, o CV3 é um salão amplo e livre. As cadeiras de plástico empilhadas em cantos e as duas geladeiras próximas a uma das paredes do espaço retangular deixam a maior parte do CV vazia para que as pessoas possam dançar, treinar e jogar capoeira. O CV3 também conta com banheiro, aparelhagem de som e com um quartinho onde ficam os instrumentos do núcleo, atualmente dois atabaques, cinco pandeiros, dois agogôs de ferro, um agogô de coco e dois reco-recos de bambu. Há também uma estante, onde ficam guardados muitos caxixis, dobrões de metal, cabaças já envernizadas ou pintadas para o uso nos berimbaus e outras ainda inteiras ou aos pedaços que servem de base para os caxixis, rolo de barbante e fio de rami, arame, cipó junco para trançar os caxixis, facas, alicates e tesouras. Apoiados no chão ou dentro de baldes ficam muitas vergas, que são as madeiras de estrutura dos berimbaus. Nas paredes do quartinho, há painéis com fotos que retratam momentos importantes dos 10 anos de vida do núcleo. São registros de rodas em casas de capoeira amigas, de eventos do próprio grupo e de outras escolas e de mestres que vieram visitar o espaço. Ao longo dos anos, conforme os capoeiristas se apropriaram do espaço, também o transformaram. As colunas do CV3 foram pintadas com as cores do grupo e diversos grafites foram feitos nas paredes, seja com personagens fazendo movimentos de capoeira, com um desenho de uma roda de capoeira ou com outros personagens se preparando para jogar. Há também uma parede onde foi grafitada uma árvore acompanhada pela frase de um célebre canto-corrido: “Se a terra for boa e o tempo ajudar, a semente plantada um dia ela há de brotar”.



Imagem 3.4.: CV3 por dentro.

Durante a pandemia, enquanto os outros núcleos da Escola de Capoeira Angola Resistência optaram, depois de alguns meses, por continuar conduzindo seus treinos e atividades de forma remota, através de plataformas como o *GoogleMeets* e o *JetsiMeet*, o núcleo de Fernando retomou, aos poucos, as atividades presenciais. Indo na contramão do que sabidamente as instituições de saúde pública sugeriam na época, Fernando se recusou categoricamente a participar ou conduzir atividades online, optando por encontros presenciais, realizados com um número reduzido de participantes e com o uso de máscaras. Este talvez tenha sido um dos fatores que contribuiu para a saída do grupo de Fernando da Escola de Capoeira Angola Resistência, que descreverei a seguir, ou pelo menos o começo de um processo de separação. Cerca de três meses depois do início da pandemia, por volta de junho de 2020, os treinos passaram a ser realizados no quintal da

casa de Fernando, com cerca de dois ou três alunos por treino. Em seguida, passaram para o quintal do Professor Tartaruga, retornando posteriormente para a casa de Fernando, desta vez numa casa pequena, em que os treinos ocorriam na sala/quarto que abrigou todos os instrumentos e fotos do núcleo que descrevi acima. Esta última configuração durou até o início de 2023, quando a pandemia já estava terminando. Por fim, o núcleo voltou para o CV3 já separado da ECAR e com um novo nome, grupo de capoeira “Angola é Ferro Dobrado”.

Durante cerca de um ano, os treinos foram realizados na sala/quarto da casa de Fernando, um pequeno cômodo com piso liso e branco, onde cerca de cinco a dez capoeiristas mal cabiam para treinar. Fernando ressaltava como a capoeira é uma prática “dos mais fracos”, daqueles que não tem espaço e condição, e que os trabalhos do grupo não podiam ser descontinuados, pois se parássemos perderíamos aquilo que vínhamos construindo em nossos corpos e mentes há anos.



Imagem 3.5.: Treinos na casa de Fernando.

As circunstâncias que conduziram à saída do núcleo de Fernando da ECAR de mestre Topete e deram origem a um novo grupo, o “Angola é Ferro Dobrado”, são complexas, múltiplas e pessoais, não vindo ao caso descrever e esmiuçar esses fatos. Mas

é importante situar este acontecimento ao longo da pesquisa, justificando porque no começo da dissertação me refiro ao “núcleo de contra-mestre Fernando da ECAR” e agora passarei a me referir ao “grupo Angola É Ferro Dobrado, fundado por contra-mestre Fernando”. Isso demonstra como o campo é vivo e em constante transformação, sendo que podemos descrever tão somente vislumbres de um momento de um musicar. Esta cisão também se inter-relaciona com mudanças na organização e produção de sons musicais dos capoeiristas do grupo e utilizarei esse material como uma janela de entrada para uma etnografia musical.



Imagem 3.6.: Os logos do Angola É Ferro Dobrado e da ECAR

3.2. Affordances da execução musical

Como mencionei anteriormente, para abordar as *affordances* propiciadas por um musicar como o do grupo de capoeira Angola É Ferro Dobrado, podemos descrever as *affordances* da própria execução musical e/ou as *affordances* da escuta musical (BÉZENAC; WINDSOR, 2012). Essa distinção foi feita porque as possibilidades para a ação que emanam do campo de relações onde as pessoas estão efetivamente produzindo sons musicais podem ser diferentes das possibilidades do campo de quem está ouvindo esses sons sem participar da sua produção, mesmo que todos sejam potenciais participantes. Na performance das rodas e treinos de capoeira, observamos cadeias complexas de *affordances*, onde quem toca e quem ouve se influenciam e inter-relacionam, mas como recurso analítico, as distinções são válidas para que se possa descrever o processo. Sobre as *affordances* da execução musical, podemos observar

aquelas oferecidas pelos instrumentos, suas características e aprendizados, de um lado, e aquelas oferecidas pela ação e pela percepção social no fazer musical, de outro.

3.2.1 *Affordances* da ação e da percepção social

Com o processo de saída do grupo de Fernando da ECAR, a forma de tocar dos membros e as estruturas sonoras resultantes foram transformadas devido a uma série de fatores que estavam para além das performances em si. Algumas práticas musicais que o grupo desenvolveu no contexto da ECAR gradativamente se transformaram conforme o núcleo se distanciava do seu contexto original. Foram mudanças sutis, mas significativas para quem participa do grupo há anos. No primeiro treino de musicalidade depois da oficialização da saída da ECAR, por exemplo, os membros pareciam até mesmo perdidos e, na hora de montar a bateria, ao invés de se ordenarem pela disposição dos instrumentos praticada desde a fundação³⁵, o atabaque foi parar ao lado dos berimbaus, além de que haviam dois berimbaus gunga. Fernando comentou: “Beleza gente, mas não vamos mudar tudo de uma vez. Vamos organizar a bateria direitinho”.

A disposição dos instrumentos na bateria foi mantida, mas gradativamente ocorreram uma série de mudanças nas formas de tocar e cantar que descreverei sucintamente. Com isso, busco demonstrar como a ação e percepção social dos capoeiristas em relação a outros grupos e outros capoeiristas oferecem *affordances* para estruturas musicais. Como Gibson sugeriu, as *affordances* mais complexas que um ambiente pode proporcionar para os organismos que o habitam são aquelas “proporcionadas por outros animais e, para nós, por outras pessoas [...]. Elas propiciam, acima de tudo, um rico e complexo conjunto de interações [...] que englobam todo o campo do significado social” (1979: 135, tradução nossa).

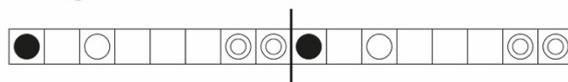
Dentre as mudanças que pude perceber nas estruturas sonoras praticadas nos treinos de musicalidade com a saída da ECAR, destacarei os novos toques de berimbau, a liberdade para o improviso instrumental, a levada do atabaque, a louvação³⁶, e as escolhas de repertório.

³⁵ A disposição de bateria usada pela ECAR, herdada pelo Angola É Ferro Dobrado e compartilhada com diversos outros grupos, dispõe os tocadores e os instrumentos na seguinte ordem: trio de berimbaus (gunga, médio e viola), dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque.

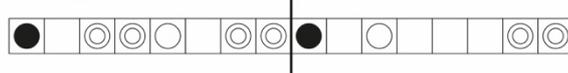
³⁶ Ver o Prefácio.

Os toques de berimbau praticados no contexto da ECAR remontam aos aprendizados de mestre Topete no seu movimento de aproximação com a capoeira Angola e, provavelmente, sua consolidação foi influenciada pelas práticas instrumentais dos membros do CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola) de mestre João Pequeno, grupo soteropolitano com o qual Topete se engajou nos anos 1990, conforme descrevo no capítulo 2. Os principais toques que são frutos desta história estão transcritos no prefácio, os toques Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande, Apanha Laranja, Santa Maria e Jogo-de-Dentro. Todos são usados no aquecimento de bateria da ECAR, que é o momento de performance instrumental que ocorre antes das rodas, sendo praticado nos treinos de musicalidade. Os toques mais usados para o jogo em si, no entanto, são os primeiros três, o toque Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande, executados, respectivamente, pelos berimbaus gunga, médio e viola. Desde a época em que o núcleo de Fernando fazia parte da Escola Resistência, Fernando sugeria aos seus alunos que seria importante saber executar bem esses toques, mas que utilizando apenas eles a bateria ficaria “amarrada”. Seria necessário complementar as levadas fundamentais de cada toque com ornamentos e improvisos que trouxessem mais interesse e movimento para o conjunto da bateria. Nesse sentido, Fernando vinha ensinando levadas diferentes que poderiam ser utilizadas como variações para esses toques. Com a saída da ECAR, os toques foram definitivamente substituídos e um exemplo é o toque Angola Dobrado, que Fernando sugeriu como substituto para o toque Angola, embora se possa também alternar entre os dois toques. O toque Angola Dobrado dura o dobro do tempo do toque Angola, sendo que a segunda metade do toque é idêntica ao Angola. Usarei aqui o sistema TUBS (*Time Unit Box System*), a legenda está no prefácio.

Angola



Angola Dobrado

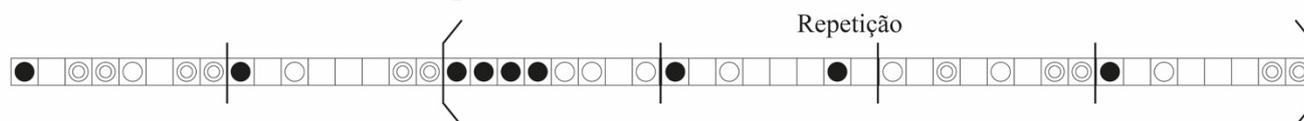


Fernando nos contou que ouviu este toque no CD clássico de mestre Traíra, dos anos 1960. Ouvindo a gravação do toque Angola Dobrado no CD, conforme anunciado

por uma voz em uma das últimas faixas do disco³⁷, no entanto, me dei conta de que o toque ensinado por Fernando e o toque do CD, de onde supostamente Fernando o teria aprendido, diferem bastante. Assim, o novo “toque principal” do grupo, ou seja, o toque executado pelo berimbau gunga na maior parte das rodas do grupo Angola É Ferro Dobrado, foi uma criação de Fernando a partir de referências tanto no toque antigo, quanto na sua forma de ouvir e se recordar de uma gravação dos anos 1960. Há um elemento autoral na consolidação desse toque como base de aprendizado para os membros do grupo.

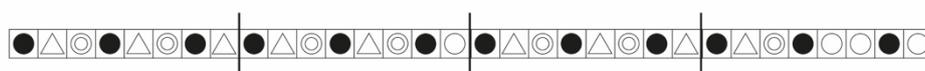
Alguns meses após a aula em que Fernando transmitiu aos alunos o novo toque, em outro treino de musicalidade, novamente foi sugerido que era preciso “repicar” mais, ou seja, fazer mais improvisos, trazer mais notas para a levada. Nos ensinou, então, uma variação que, esta sim, se aproxima mais do toque na gravação de mestre Traíra:

Angola Dobrado - Variação completa



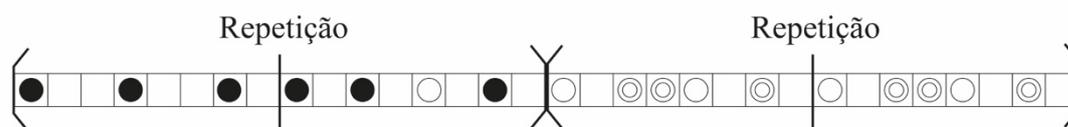
A ideia de que Fernando gostaria de mais improvisos nos berimbaus do novo grupo, principalmente nos toques de gunga e viola, também levaram o contra-mestre a permitir e ensinar muitas variações, que no contexto da ECAR não cabiam ou não eram incentivadas. Nesse sentido, Fernando também passou outras duas levadas, essas sem nome. A primeira foi sugerida para o uso tanto no berimbau gunga quanto no berimbau viola. Para esses toques, que foram transmitidos sem muitas “explicações teóricas”, mas da forma com que descrevi anteriormente de uma educação da atenção, onde o mestre expõe os alunos aos seus toques e cada um tenta por si mesmo desenvolvê-los, notei que apareceu mais uma sonoridade, que não descrevi no prefácio. É o som produzido apenas pela moeda ou dobrão encostando na corda e interrompendo sua vibração. Para esse som, utilizarei como símbolo um triângulo.

Levada para improvisação 1



³⁷ Esse disco está disponível para escuta no YouTube, no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=AfGMRtGKJwo> (acesso em 16/07/2023). O toque Angola Dobrado é anunciado por uma voz por volta do minuto 27:30.

Levada para improvisação 2



A outra levada foi sugerida para o uso nos fins das rodas, momento em que o andamento deve acelerar e foi apresentada como um toque que “puxa a bateria para frente”, no sentido de aumentar o andamento, partindo, preferencialmente, do berimbau viola.

Nas duas variações, vemos a célula rítmica conhecida na literatura musicológica como *tresillo*, muito presente em diversas manifestações da música brasileira e latino-americana, usada pelos capoeiristas, por exemplo, nas palmas de mão dos sambas de roda. Pensando numa estrutura de oito pulsações, esse ritmo consiste de três notas, a primeira e a segunda contando com três pulsações e última com duas: 3 + 3 + 2.

No grupo de Fernando, mesmo quando ainda era parte da Escola Resistência, a levada básica que se ensinava para o atabaque evidenciava essa estrutura rítmica, tocando as notas do *tresillo* com fortes acentos na mão direita. Na levada da ECAR também aparece o *tresillo*, mas com uma nota mais sutil, realizada levemente com a mão esquerda. Os alunos mais velhos sabiam que a levada ensinada por Fernando não era a levada “oficial” da Escola, buscando suprimi-la em contextos onde estavam presentes outros membros da Escola que não pertenciam ao núcleo e evitando, assim, constrangimentos e sermões. Com a saída da ECAR, no entanto, a nova levada também foi consolidada no grupo.

Levada básica de atabaque na ECAR



Levada básica de atabaque no Angola É Ferro Dobrado



- : Ataque com apoio da base da mão próxima ao aro do instrumento, nota grave e ressonante.
- ⊙: Descanso da mão inteira sobre a pele do instrumento, interrompendo sua vibração
- △: Tapa no centro da pele, som agudo
- D: Mão direita para destros e esquerda para canhotos
- E: Mão esquerda para destros e direita para canhotos

Outra característica da estrutura musical que se transformou com a saída do grupo de Fernando da ECAR foram as sílabas utilizadas para realizar a louvação, momento no início das rodas performado logo após o canto da ladainha. Naquele primeiro treino de musicalidade após a saída da Escola, Fernando sugeriu que deixássemos de usar as sílabas “Iê” e passássemos a cantar “Eê”. Se anteriormente respondíamos aos versos da louvação com “Iê, viva nós todos, camará”, ou “Iê, volta do mundo, camará”, agora utilizaríamos “Eê, viva nós todos, camará” ou “Eê, volta do mundo, camará”. Observei que em alguns discos antigos, como aquele de mestre Traíra, onde Fernando baseou muitos dos novos toques do grupo, essas são as sílabas utilizadas.

Por fim, outra questão sobre como o musicar do grupo de Fernando transformou-se ao longo dos anos de 2022 e 2023 remete às cantigas escolhidas para serem compartilhadas e performadas pelos membros. Para Fernando, os capoeiristas cometem equívocos quando julgam seus pares *a priori*, sem ver como de fato jogam, cantam e tocam, sugerindo que a capoeira pertence a quem treina e que, nos mais variados estilos, encontraremos bons jogadores e cantadores, mesmo que ele próprio acredite que a capoeira Angola seja a mais eficiente para o jogo. Para os repertórios musicais, no entanto, Fernando costuma se mostrar aberto a ouvir e cantar cantigas de capoeiristas dos mais variados estilos e regiões, sendo que no seu núcleo, desde que eu participo, observo a partilhada e difusão de músicas de capoeiristas pouco conhecidos na Angola e mesmo de capoeiristas de outras modalidades de capoeira, como a Regional e a Contemporânea. Na ECAR, a maioria dos membros opta por treinar e trazer para roda cantigas consagradas e antigas ou de capoeiristas que estão em alta nos eventos e na mídia de nicho da capoeira. Lembro-me, por exemplo, de cantar uma cantiga de mestre Bamba, um angoleiro maranhense não tão conhecido no Sudeste, mas de quem Fernando é grande fã, em uma roda na ECAR. A reação de um dos mais velhos foi, ao final da roda, me questionar, perguntando: “porque você vai tomar água da torneira se você tem a fonte a sua disposição?”. A fonte seriam as gravações clássicas dos CDs antigos de mestres como Pastinha, João Pequeno, Caiçara e Traíra, enquanto o resto seria algo ruim, a água da torneira. Com a saída da ECAR, o grupo de Fernando passou a incorporar em seu repertório cantigas de diversos outros capoeiristas, ligados a outras regiões e movimentos da capoeira em geral.

Com essa exposição sobre como a saída da Escola transformou o musicar do grupo, busquei evidenciar como as relações sociais com outros agentes, como a ECAR e seus membros, mestre Topete, e antigas gravações, ofereciam certas *affordances* e

padrões de comportamento para estruturas musicais. Com as transformações destas relações, os musicares também passaram a se transformar. No caso da capoeira Angola, participam também deste processo fatores como a tradição e a reverência aos mais velhos e, como vimos, as novas estruturas sonoras apoiam-se no musicar da ECAR ou em gravações consagradas e consideradas parte da tradição com a qual tanto a ECAR quanto o Angola É Ferro Dobrado querem ativamente se vincular.

Como sugeriram Windsor e Bézenac, os musicantes são influenciados em grande medida pelo seu entorno social, podendo comportar-se de formas “surpreendentemente consistentes e frequentemente previsíveis, o que pode ser observado em fenômenos como pressão dos pares, obediência, doutrinação e processos de enculturação e socialização” (2012:111). Nessa descrição, busquei basear-me na sugestão de Blacking de que “vamos aprender mais sobre a música e sobre a musicalidade humana se procurarmos por regras básicas do comportamento musical, que são condicionadas tanto biologicamente quanto culturalmente” (1973: 100). Blacking apresentou seis conjuntos de regras que poderiam explicar os padrões musicais de um vasto material musical Venda, que coletou em seu longo trabalho de campo, dentre as quais cabe aqui destacar o primeiro e o último. Como primeiro conjunto de regras, Blacking sugeriu o campo dos “fatores sociais e culturais” que evidenciam que a música sempre será performada como parte de uma situação social. O último conjunto de regras é sobre os “processos de transformação”, tão sensíveis no caso dos Venda, mas que também se fazem ver no contexto da capoeira. Conforme novos agentes e grupos se apropriam da capoeira, produzem também, dentro do contexto em que participam, mudanças nas formas de praticá-la e isso tem a ver com as *affordances* oferecidas no campo das relações sociais.

Mas da mesma forma que a presença de outros agentes sociais e humanos exerce diferentes graus de pressão nos comportamentos musicais de um grupo de capoeira, oferecendo *affordances* específicas, as propriedades de agentes não-humanos também contingenciam e oferecem outras *affordances*, como no caso dos instrumentos musicais utilizados. Vejamos como isso pode ocorrer no contexto do grupo Angola É Ferro Dobrado.

3.2.2. *Affordances* dos instrumentos musicais e seu aprendizado

Na elaboração de sua teoria das *affordances*, Gibson sugeriu que certos organismos, especialmente os seres humanos, possuem a habilidade de transformar seus

ambientes em seu favor, modificando as *affordances* que esse mesmo ambiente pode vir a oferecer. Podemos pensar em inúmeros exemplos desse fenômeno, como as tecnologias para a produção de alimentos e de habitações ou a enorme quantidade de ferramentas, artefatos e equipamentos usados para as mais variadas necessidades, como criações do ser humano em sua adaptação nos ambientes em que se encontra e se encontrou ao longo do tempo. Fato é que os seres humanos transformam o mundo, buscando tornar mais disponíveis as coisas de que se beneficiam e mais amenas as coisas que os prejudicam (GIBSON, 1979: 130).

Refletindo sobre como essas ideias poderiam impactar reflexões sobre música e instrumentos musicais, Windsor e Bezénac apontaram que os comportamentos dos seres humanos ao criar instrumentos são, até certo ponto, formatados por essas próprias criações, numa via de mão dupla. Para o psicólogo Phil Schoggen, citado pelos autores, “uma vez que estruturas físicas que servem, suportam e facilitam certos padrões de comportamento são criadas, elas subsequentemente evocam e formatam certos padrões de comportamento”³⁸ (1989:33, tradução nossa). Os autores também citam o etnomusicólogo John Baily, estudioso de instrumentos musicais afegãos, para quem os instrumentos são espécies de “transdutores” capazes de converter padrões do movimento corporal humano em padrões sonoros (1992:149). Existe, portanto, uma correlação entre os movimentos do corpo humano e a morfologia dos instrumentos, que formata ou pelo menos direciona as estruturas musicais resultantes. O próprio formato dos instrumentos é determinado pelo que podem oferecer, tendo em vista as efetividades dos seres humanos que os fabricam, como suas habilidades, necessidades e preocupações estéticas. O instrumento, por sua vez, incorpora essas efetividades, que podem ser entendidas como *affordances* embutidas. Tais *affordances* exercem pressão sobre o comportamento dos indivíduos, convidando, sustentando e restringindo ações corporais com suas consequências musicais.

As noções apresentadas acima poderiam ser elaboradas em relação a todos os instrumentos utilizados pelos capoeiristas, buscando identificar como as características físicas dos instrumentos podem, até certo ponto, condicionar o fazer musical dos grupos. Mas, em vez de fazer uma longa explanação sobre todos os instrumentos, parece-me mais proveitoso a descrição mais aprofundada do principal instrumento das baterias da capoeira Angola, o berimbau. Esse instrumento, o mais típico e característico da capoeira,

³⁸ No original: “once physical structures that fit, support, and facilitate particular patterns of behaviour are created, they subsequently elicit and shape the patterns of behaviour”

também se mostra um bom exemplo por ser entendido, entre os capoeiristas, como o condutor do ritual e por ser usualmente produzido pelos próprios capoeiras, apesar de que muitos grupos possam contar com artesãos que produzem também atabaques, agogôs, reco-recos e pandeiros. No grupo de capoeira “Angola é Ferro Dobrado”, o ensino da musicalidade também é bastante focado no aprendizado do berimbau, sendo que os outros instrumentos são considerados, pelo menos na execução de toques de capoeira, como instrumentos mais “fáceis” e que não devem se destacar, seja em volume ou complexidade dos toques, em relação ao berimbau, com exceção de um momento específico do ritual que comentarei no capítulo 4.

Um primeiro ponto sobre como a estrutura física do berimbau oferece *affordances* para as estruturas sonoras utilizadas pelos capoeiristas diz respeito aos sons que os capoeiristas reconhecem enquanto possibilidades básicas do instrumento. Como mencionei no Prefácio e anteriormente neste mesmo capítulo, os capoeiristas reconhecem três principais sons produzidos pelo berimbau. Na prática, percebe-se que eles se valem também de outras sonoridades, como, por exemplo, percutir a baqueta diretamente na cabaça, o que gera um som percussivo e agudo, utilizado para convocar os presentes para bater palmas. Outro som além dos três sons básicos é o que se produz percutindo a parte do arame que fica abaixo do barbante ou fio de rami que liga a cabaça ao berimbau. Abaixo deste barbante, chamado também de “alça de transmissão” (RODRIGUES; DO NASCIMENTO, 2021), os capoeiristas obtêm uma nota ressonante e bastante aguda, que soa como um harmônico da parte maior do arame, onde se realizam os principais toques. Outra sonoridade não considerada básica, mas também usada ocasionalmente, obtém-se inserindo a baqueta dentro do orifício da cabaça e movimentando rapidamente o pulso juntamente com a mão que segura a baqueta e o caxixi, fazendo com que a cabaça seja percutida por dentro, de um lado e de outro de suas paredes, produzindo uma espécie de rufo com auxílio dos sons das sementes dentro do caxixi. Com uma técnica parecida, os capoeiristas também percutem a região entre a verga e a parte maior do arame, produzindo um rufo com uma sonoridade bastante diferente do primeiro. Abaixo, ofereço uma ilustração das regiões do instrumento com os locais de produção dos sons descritos acima.

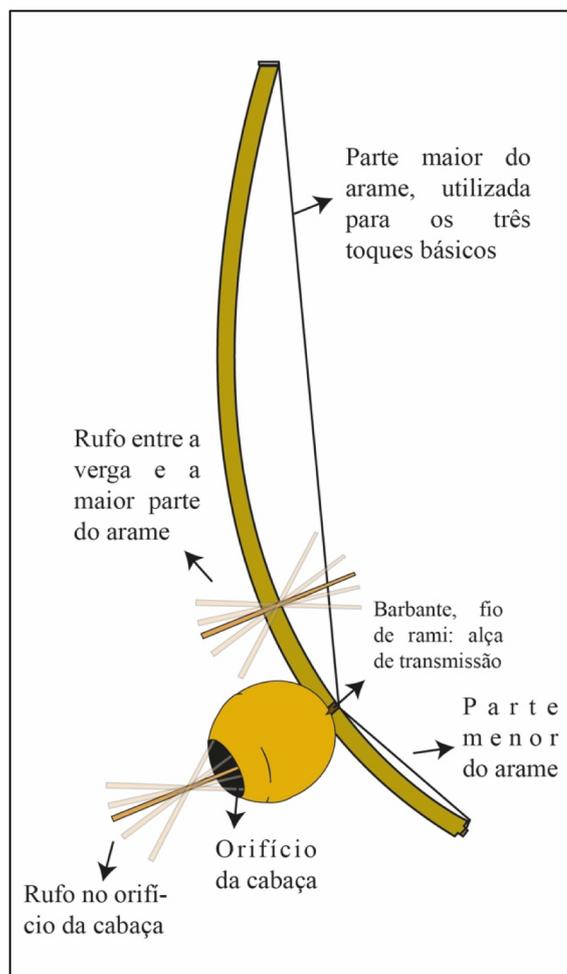


Imagem 3.7.: *Sonoridades produzidas pelo berimbau*

Os três principais tipos de sons que os capoeiristas reconhecem nos berimbaus foram mencionados brevemente na legenda das transcrições dos toques no Prefácio, sendo que agora cabe explicar melhor como, enquanto *affordances* do berimbau, são participantes e agentes na formação das estruturas musicais usadas pelos capoeiristas.

O primeiro toque é obtido quando o capoeirista percute o arame do berimbau na região entre o dedo mínimo da mão esquerda (para destros), que sustenta o instrumento, e a moeda ou dobrão, segurado pelos dedos polegar e indicador da mesma mão. Neste toque, o dobrão não encosta no arame e seu som revela a nota fundamental e mais grave do instrumento. Ao percutir o berimbau, este não deve estar com o orifício da cabeça encostado na barriga do tocador, de forma que o som ressoe o máximo possível. A este tipo de som se dá o nome de “dom”.

O segundo toque é obtido quando o capoeirista percute o berimbau alguns centímetros acima de onde o dobrão se posiciona, “dois dedos acima”, como diz contra-

mestre Fernando. Diferentemente do toque “dom”, neste toque, a moeda deve estar totalmente pressionada no arame, o suficiente para produzir um harmônico do som da nota fundamental com clareza e nitidez. O berimbau também deve afastar-se da barriga e a este toque se dá o nome de “dim”.

O terceiro e último toque principal, diferentemente dos outros, deve ser executado com o berimbau encostado na barriga. A posição da baqueta é idêntica à do toque “dim”, só que para produzir este som, a moeda deve estar apenas encostada na corda, sem fazer pressão, o que gera um som chiado e percussivo, chamado pelos capoeiristas de “tsch”.



Imagem 3.8.: Os toques básicos de berimbau

A organização dos principais sons de berimbaus em três categorias, “dom-dim-tsch”, revela um importante aspecto de como os capoeiristas estruturam e pensam seu próprio fazer musical. De certa forma, a noção de um som grave, um som agudo e um terceiro som “entre” também se faz observar nas formas de tocar e aprender os outros instrumentos. No caso do atabaque, há a nota grave na extremidade do couro, o tapa agudo no centro e o “miolo” se comportaria de forma análoga ao “tsch”. No AFD, o miolo são

notas que mal soam, obtidas com o “descanso” das mãos no couro do instrumento. Apesar de serem notas-fantasmas, sua importância é fundamental para a manulação correta e, conseqüentemente, para o resultado sonoro do toque. Nos agogôs é evidente a distinção de duas notas, uma mais grave e uma aguda, sem uma terceira nota. No caso dos pandeiros, também temos uma nota grave realizada com o dedão e um tapa com a mão espalmada, que no toque básico acompanha o atabaque, mas no “entre” existiriam os toques de pulso e das pontas dos dedos. Já o reco-reco, é por si só um som “entre”, um chiado que acrescenta densidade à sonoridade do conjunto musical.



Imagem 3.9.: A outra ponta da bateria, agogô, reco-reco e atabaque

Numa perspectiva situada num campo marcadamente mais simbólico e interpretativo do que a utilizada aqui, Lowell Lewis realizou uma profunda análise semiótica da capoeira baseada na ideia de três instâncias, com dois pólos e um elemento mediador. Ele traçou uma série de iconicidades baseadas nisto, fazendo menção às três sonoridades básicas do berimbau. Para Lewis, haveria na capoeira Angola três canais de expressão: o jogo propriamente dito (*physical play*), o toque de instrumentos (*instrumental play*) e o canto (*singing*). Em cada um deles, haveria uma dicotomia básica complementada por uma estrutura mediadora “capaz de neutralizar ou equilibrar os contrastes sob certas condições” (1992:188). Portanto, cada um dos canais de expressão da capoeira seria composto por três fatores. Para o jogo, teríamos de um lado o ataque ou a pergunta e de outro a defesa ou a resposta, sendo a ginga o elemento mediador. Para o toque, teríamos, justamente, o “dom” de um lado, o “dim” de outro e o “tsch” como estrutura neutralizante. Por fim, no canto, teríamos a pergunta ou melodia do “puxador” da música em um polo e a resposta do coro no outro, sendo o silêncio a terceira instância.

Lewis complementa esse quadro de relações oferecendo um quarto elemento, para além de seus canais de expressão, que chamou de estrutura simbólica. A tríade que compõe essa estrutura vai no sentido mais profundo do argumento de Lewis e seus elementos são a malícia e a camaradagem como pólos, tendo a ambiguidade como mediadora.

Canais expressivos	Jogo	Toque de instrumentos	Canto	Estrutura simbólica
Pólo 1	Ataque/Iniciativa	Tom alto (“dim”)	Chamado (solista)	Malícia
Pólo 2	Defesa/Resposta	Tom baixo (“dom”)	Resposta (coro)	Camaradagem
Mediação	<i>Ginga</i>	Chiado (“tsch”)	Silêncio e solos sobrepostos	Ambiguidade

A análise de Lewis revela um esforço enorme no sentido de desvendar significados simbólicos da capoeira Angola e suas correlações com a vida cotidiana. Seu argumento faz muito sentido no contexto do grupo de capoeira Angola É Ferro Dobrado, mas acaba generalizando alguns aspectos que podem ter muita variação entre os grupos de capoeira com suas diferentes origens e memórias. Também acaba por se distanciar das práticas e musicares de capoeiristas situados local e temporalmente e da materialidade envolvida nessas práticas. Nisto nossas perspectivas divergem.

Da perspectiva que busco elaborar, a própria estrutura física do berimbau pode apontar para um pensamento musical em três instâncias, a possibilidade de três notas básicas é uma *affordance* do berimbau.

Outro ponto importante sobre a forma como os capoeiristas concebem e realizam seu musicar é o fato de que, para cada uma das três sonoridades básicas oferecidas ou percebidas pelo berimbau (*affordances*), é atribuída uma sílaba, algo que não aparece no trabalho de Lewis. Nas aulas de musicalidade dos capoeiristas, essas sílabas são utilizadas como uma forma de registrar, memorizar e ensinar os toques, no que os capoeiristas chamam de “griô” dos toques. Nas aulas, muitas vezes ouvi um capoeirista mais experiente aconselhando a um novato, dizendo algo como “você não está conseguindo tocar no instrumento porque ainda não decorou o griô, canta com a boca; depois você toca no instrumento”.

Buscando demonstrar como é possível identificar “características africanas” na música afro-brasileira, englobando tanto sonoridades quanto estilos de vida³⁹, Tiago de Oliveira Pinto sugeriu que uma das estruturas sonoras característica de musicares africanos que teriam sido cultivados no Brasil seria a chamada “oralidade do ritmo” (2004). Para Pinto, diferentemente do registro escrito ocidental, a “música africana” seria “registrada” na oralidade de diversas culturas com frases ou sequências de sílabas. “Há uma proximidade natural de estruturas musicais e linguísticas nas culturas musicais africanas e [...] até certo ponto esta afinidade também se mantém no Brasil” (2001: 106). O autor cita brevemente como exemplos os toques de berimbau denominados “Apanha Laranja” e “Santa Maria”.

Tais toques são bastante conhecidos entre os angoleiros envolvidos nesta pesquisa e, como transcrevi no Prefácio, são utilizados no aquecimento de bateria da Escola de Capoeira Angola Resistência. No aprendizado deles, os capoeiristas costumam cantar cantos-corridos ou dizer frases a que os toques estão relacionados. Neste caso, as frases seriam “apanha [“panha” ou “põe a”] laranja no chão tico-tico, se meu amor for se embora eu não fico” e “Santa Maria, mãe de Deus, cheguei na igreja me confessei”. O griô desses toques são melodias utilizadas também como cantos-corridos nos contextos de roda. Percebo, contudo, que existem algumas diferenças musicais entre os cantos-corridos/griôs e os toques de berimbau em si. Os griôs, por exemplo, são cantados com quatro notas, enquanto no berimbau existem apenas duas, além do “tsch” que não tem altura de nota. Também existem diferenças rítmicas, conforme a transcrição a seguir.

Griô do toque “Apanha a Laranja”

Põe a la-ran-ja no chão ti-co tico se meu a-mor for em - bo reu não fico

Toque “Apanha a Laranja” no berimbau

dim
tsch
dom

³⁹ Com a noção de “estilo de vida”, Pinto se refere a ideia de que não é possível tratar de música abordando apenas sonoridades. O autor escreveu que em fazeres musicais associados a culturas africanas existem diversos traços que se manifestam na música, mas pertencem a um contexto cultural muito mais amplo. Pinto reforça, nesse sentido, que não existe na maioria dos idiomas africanos uma palavra que cubra todo o campo semântico do termo “música” (PINTO, 2004:88).

Griô do toque “Santa Maria”



Toque “Santa Maria” no berimbau



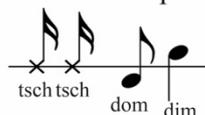
Recorri, neste caso, à notação em partitura devido à altura de notas, mas a transcrição dos toques é bastante similar à utilizada no prefácio com o sistema TUBS (Time Unit Box System). Observando a transcrição, fica evidente que os toques de berimbau e seus respectivos cantos-corridos/griôs não são idênticos. No entanto, entre os capoeiristas, a correlação está colocada. Existe alguma proximidade rítmica e melódica, mas, de fato, a ligação entre eles diz muito mais respeito às memórias que estão envolvidas. Tiago de Oliveira Pinto realizou trabalho de campo entre os angoleiros baianos, justamente da mesma linhagem capoeirística com que a ECAR busca ativamente se vincular e com a qual o grupo de capoeira Angola É Ferro Dobrado se considera herdeiro. Portanto, para além de questões sobre similaridades musicais, faz parte das memórias destes grupos associar os canto-corridos “Apanha a Laranja” e “Santa Maria” a toques de berimbau, mesmo que exista tanta diferença entre os cantos e os toques.

Em outros casos, no entanto, a estrutura das sílabas do griô e do toque são praticamente idênticas, como no caso dos toques mais básicos: Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande. Estes toques são os mais utilizados pelos capoeiras, sendo executados na maior parte do tempo das rodas e dos treinos de musicalidade. Para ensinar os toques, os capoeiristas utilizam, respectivamente, os seguintes griôs: “tsch, tsch, dom, dim”, “tsch, tsch, dim, dom” e “tsch, tsch, dim, dom, dom”. Nos griôs, costuma-se usar a distância de aproximadamente um tom para distinguir o “dom” e o “dim”. Entendo o começo do griô como uma anacruse.

Toque Angola



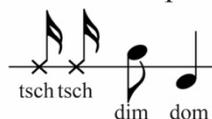
Griô do toque



Toque São Bento Pequeno



Griô do toque



Toque São Bento Grande



Griô do toque



É importante enfatizar que estes toques e griôs, apesar de possuírem grande importância pedagógica, são apenas o início de caminhos trilhados pelos tocadores de berimbau. Os capoeiristas, com o passar do tempo, aprendem e desenvolvem muitas outras possibilidades de toques e variações, seja ouvindo gravações, frequentando aulas de musicalidade ou mesmo criando e compondo. Fazendo este mesmo contraponto, Windsor e Bézenac citam uma passagem onde Blacking afirmou que, embora o tocar seja uma experiência corpórea por excelência, a produção de música jamais estará totalmente prescrita no corpo ou no instrumento. Pelo contrário, os seres humanos muitas vezes se esforçam em ir além de limites corpóreos e instrumentais, criando um amplo leque de possibilidades que gera, por sua vez, o enorme nível de variação entre e dentro das diversas culturas (BLACKING, 1992: 306).

Como vimos, a própria materialidade do berimbau oferece (*affords*) aos capoeiristas uma forma de conceber e ensinar seu tocar característico e isso serve como material para ricas interpretações das funções simbólicas envolvidas nas diversas práticas de capoeira (LEWIS, 1992). Uma concepção ecológica, no entanto, oferece outros *insights* sobre o assunto. Em um dos capítulos de *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, Ingold sugere que a interpretação das funções simbólicas de objetos só se torna possível mediante uma espécie de retirada do objeto de seu contexto de produção e uso situado e cotidiano (*lifeactivity*), uma proposta que pode ser vista a partir do berimbau. Esse movimento analítico, para Ingold, leva à ideia de que “objetos corriqueiros do ambiente cotidiano sejam redesignados como itens da ‘cultura material’, cuja função simbólica seria muito mais importante do que sua incorporação em

padrões habituais de uso”⁴⁰ (2000:346). Ingold sugere um paradigma que, no caso da capoeira, afastaria-se da interpretação dos significados que o berimbau possa ter no campo simbólico enquanto pronto terminado e busca se aproximar dos processos de uso cotidiano que o produzem enquanto algo vivo. Em suas palavras, “[seu] propósito é trazer estes produtos da atividade humana de volta a vida, restaurá-los aos processos nos quais eles, juntamente com seus usuários, são absorvidos”⁴¹ (IDEM).

No dia-a-dia de treinos dos capoeiristas, o berimbau é utilizado de variadas formas e a concepção sugerida por Ingold lança luz sobre outros usos possíveis que pouco tem a ver com estruturas simbólicas e mesmo com a produção de música. Em seus seminários avançados em etnomusicologia, oferecidos para os pós-graduandos em música na Universidade Estadual de Campinas, a Prof^{ta}. Dr^a Suzel Reily ensina o conceito de *affordance* com uma dinâmica interessante. Um objeto, como um pandeiro, por exemplo, é passado de mão em mão pelos alunos e cada um deve sugerir um uso possível para o instrumento. No começo, os alunos se referem a usos musicais, mas logo começam a ampliar este leque para outros contextos, aparecendo usos como objeto de decoração, recipiente para colocar alguma coisa ou mesmo para se proteger da chuva.

Em uma célebre fala de mestre Pastinha, registrada em seu álbum de 1969, é dito: “Berimbau é música, é instrumento musical. Também é instrumento ofensivo, que ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como instrumento. E na hora da dor ele deixa de ser instrumento para ser uma foice de mão”. Dentro das memórias compartilhadas nos grupos de capoeira abordados, a ideia de que o berimbau era usado pelos capoeiristas também como uma arma está presente. Além da fala e dos escritos de mestre Pastinha, esse aspecto do berimbau também é abordado por outros mestres, como mestre Noronha, capoeirista contemporâneo de Pastinha, muito citado e lido pelos capoeiras. Em um trecho do seu livro, “*O ABC da capoeira Angola: manuscritos de mestre Noronha*” (1993), o mestre escreveu:

Sinhores capoeirista e professor de academia preste bem atenção o birinbão é um itrumento que dirige a roda de capoeira... Sinhores professor este itrumento que cichama birinbão é uma arma do capoeirista nais hora nececaria para barulho a sua defeiza está em sua mão não são todos capoeirista que sabe desta definição que o birinbão é uma arma a verga é

⁴⁰ No original: “It is precisely this contemplative attitude that leads to the redesignation of the ordinary objects of the quotidian environment as items of ‘material culture’ whose significance lies not so much in their incorporation into a habitual pattern of use as in their symbolic function”.

⁴¹ No original: “In suggesting that the relation between making and weaving be overturned, my purpose is to bring these products of human activity back to life, to restore them to the processes in which they, along with their users, are absorbed”.

um cacete para defender e dar a vaqueta é para furar e si defender do inimigo esta instrução é dos velhos metres que sabe entra e sair de um barulho⁴² (COUTINHO, 1993).

No contexto da escravidão e pós-abolição, os capoeiristas andariam com um berimbau que, ao mesmo tempo, serviria como um instrumento e como um pau para se defender nos confrontos de uma sociedade extremamente violenta. Enquanto hoje em dia é cada vez mais comum o uso do guatambú (*Aspidosperma parvifolium*) para confecção dos berimbaus, tradicionalmente, segundo os velhos mestres baianos, a madeira “correta” para o berimbau é a biriba (*Eschweilera ovata*). O nome do berimbau faria menção a essa madeira, que é de lei, bastante pesada e dura, enquanto o guatambu é mais leve. Como mencionei no Capítulo 2, o mais velho da ECAR, mestre Bigo de Pastinha, tem um canto corrido cuja letra é: “*Dente no chão/Sangue na roda/Pega a biriba/E dá nessa cobra*”.

Este berimbau-arma está mais presente nas memórias socializadas nos grupos, ou seja, nas histórias e músicas, do que como fato cotidiano de suas práticas. Mas apesar disto, certa vez, presenciei um uso efetivo do berimbau como instrumento para atingir uma pessoa. Foi na Roda do Gueto, tradicional roda da ECAR aos sábados.

Dentre os presentes naquela roda, havia dois capoeiristas que tinham uma rixa entre si. Um deles, o capoeirista 1, já era membro da ECAR há cerca de 5 anos, mas tinha uns 30 anos de capoeira, tendo começado no mesmo grupo de capoeira Regional de que o capoeirista 2 fazia parte. A rixa entre eles tinha a ver com uma mágoa que o capoeirista 2 tinha pelo fato do capoeirista 1 ter abandonado o grupo alguns anos antes. Também existia uma vontade de confronto marcial, que teria como pano de fundo o questionamento sobre qual capoeira seria marcialmente mais eficiente, a Regional ou a Angola. Os dois capoeiristas se organizaram para que a Roda os conduzisse para um jogo, uma dinâmica que explicarei melhor no capítulo 4. No momento do jogo, contra-mestre Fernando estava conduzindo a roda no berimbau Gunga. Os capoeiristas começaram um jogo lento e estudado, mas logo começaram a lançar, um sobre o outro, movimentos mais agressivos que aos poucos começavam a beirar a inconsequência. Depois de tentar diversas vezes encerrar o jogo chamando os capoeiristas através da chamada do berimbau (sequência de notas de mesmo valor numa rítmica tercinada), Fernando parou de tocar,

⁴² A transcrição deste trecho dos manuscritos de Noronha foi feita por Maurício Acuña em um trabalho onde o autor aborda como a musicalidade dos capoeiristas participou de um processo histórico de transformação da capoeira, que gradativamente teria perdido seu aspecto mais violento e ganhado “cordialidade” a partir da valorização do aspecto musical e o controle que isso pôde operar nos corpos dos capoeiristas (ACUNA, 2016).

levantou-se e, enquanto advertia os dois combatentes, utilizou o próprio instrumento para separá-los, empurrando-os com o berimbau.

Também nos treinos de movimento, Fernando utiliza o berimbau como se fosse uma arma da qual os capoeiristas devem aprender a se esquivar. Em uma dessas dinâmicas, Fernando posiciona-se no centro de uma roda feita por seus alunos e solicita que eles corram pelo salão, respeitando o formato do círculo. Com um berimbau desafinado em mãos, isto é, sem o arame tensionado, Fernando realiza uma série de movimentos e fintas de capoeira, deixando bastante incerto qual será o momento do verdadeiro ataque. O ataque, por sua vez, vem de duas formas: ou um rasteiro, no qual o berimbau desliza pelo chão como se fosse o ponteiro de um relógio ou vem de cima, direcionado à cabeça de seus alunos. Quando vem por baixo, os capoeiras devem saltá-lo; quando vem por cima, esquivam-se arqueando a coluna para trás, sem parar de correr. Em outra dinâmica nesta mesma roda em movimento, Fernando direciona ataques de berimbau ao centro do corpo de seus alunos, no tórax e barriga. A resposta esperada é uma negativa⁴³ para o lado oposto. Depois que todos os capoeiristas do círculo se encontram na posição da negativa, levantam-se e continuam correndo na direção oposta. Em outra dinâmica, todos os alunos vão para um canto do salão, e do outro lado, com o berimbau na mão, Fernando grita: “pode vir!”. O capoeirista corre em sua direção e Fernando o ataca com o berimbau, seja por baixo ou por cima, esperando como resposta ou um salto ou um movimento chamado *sapinho*⁴⁴.

Nos casos acima descritos, busquei, como sugere Ingold, apresentar como o berimbau pode ter uma série de usos e funções no cotidiano vivo dos capoeiras, pouco relacionados ao campo simbólico, indo um pouco além do que uma investigação estritamente “musicológica” deveria ou poderia dizer sobre o berimbau. No entanto, se a investigação é sobre como os capoeiristas concebem seu próprio musicar, parece-me importante situar esses usos não-musicais do instrumento. O limite entre o que pode ou não ser considerado musical é tênue em alguns casos, como na briga da Roda do Gueto, onde, antes de utilizar o berimbau como “arma”, Fernando tentou convocar os jogadores com algo simbólico e musical, através da chamada do berimbau, que é um toque. Vale salientar que o “simbólico”, nesse caso, apesar de remeter a um código, também se refere

⁴³ Defesa mais básica da capoeira Angola da linhagem de mestre João Pequeno. O capoeirista fica rente ao chão, apoiado apenas pela sola dos pés e palma das mãos, uma perna dobrada e a outra esticada.

⁴⁴ O sapinho é uma esquiva onde o capoeirista, a partir da posição de cócoras, deixa o tronco cair para trás e encontrar o chão, onde se apoia com as duas mãos aos lados da cabeça.

ao campo da ação direta e a um fenômeno perceptivo que não ocorre exclusivamente na mente, mas que engaja os corpos em um ambiente específico.

Como mencionei anteriormente, no entanto, a concepção de musicar utilizada aqui privilegia a descrição dos momentos em que sensibilidades musicais estão em jogo. Um último ponto a ser destacado sobre o berimbau, que envolve muitas sensibilidades musicais, embora não seja execução musical em si, é o processo de confecção desses instrumentos.

Para os capoeiristas, existe um grande conjunto de *affordances* associadas à produção dos berimbaus. Um grupo de capoeira precisa ter uma boa quantidade deles. Em uma sessão de confecção de berimbaus, onde se trabalha, por exemplo, com 20 vergas (madeiras) e 20 cabaças, muitas acabam quebrando e apenas cerca de três ou quatro atingem uma afinação suficientemente boa para serem utilizadas nas rodas de capoeira. Além disso, é difícil encontrar um trio de berimbaus dos três tipos - Gunga, Médio e Viola - que estejam satisfatoriamente bem afinados entre si. Para alcançar esse trio ideal, a quantidade de berimbaus que o grupo deve produzir é grande e requer muitas sessões de feitura. Tendo isso em vista, é evidente que um dos pontos importantes para manter um grupo de capoeira depende das condições de obtenção dos materiais básicos para essa manufatura. Foi devido a essa necessidade que se iniciou toda a relação entre mestre Topete e contra-mestre Fernando. Como escrevi no capítulo 2, a trajetória de Fernando na capoeira começou muitos anos antes de tornar-se aluno de Topete, mas desde o início, Fernando viajava para Campinas para comprar materiais como vergas, cabaças, arames, junco para a confecção de caxixis, etc. Dessa forma, a própria relação entre Fernando e Topete pode ser entendida como uma *affordance* do instrumento.



Imagem 3.10.: Vergas em processo

Com a separação do Grupo Angola É Ferro Dobrado da ECAR, Fernando e seus alunos tiveram que buscar outros meios para adquirir os materiais. A necessidade de associação ou apadrinhamento com algum outro mestre também se fazia necessária devido ao modo de operar da capoeira Angola, onde a referência e reverência aos mais velhos e mais graduados têm uma importância central. Depois de algum tempo sem ter os meios para obter os materiais, a bateria do AFD estava ficando precária, porque os instrumentos também quebram e perdem tensão ao longo do tempo.

Em Campinas, além da loja de mestre Topete, o único outro vendedor de materiais para berimbaus era um capoeirista de outro grupo de capoeira Angola na cidade. Os preços e condições da compra, porém, não agradaram a Fernando. O grupo acabou, de forma mais ou menos tácita, vinculando-se ao mestre carioca Paulo Valdelino da Silva, conhecido como mestre Mulatinho, e a partir dessa relação, encontrou um novo meio de obter os materiais. Um dos capoeiristas ligados ao mestre, o professor Mike, conhecido como Atadetokunbo ou Angola, em conversas com Fernando, disse que tinha o conhecimento e os meios de retirar as madeiras de regiões de mata⁴⁵ e assim firmou-se uma nova parceria. Em diversas viagens para o Rio de Janeiro, o grupo AFD passou a comprar os materiais em grande quantidade e pôde fazer a manutenção de sua bateria. A manufatura dos berimbaus, como se pode observar neste relato, oferece como *affordance* a relação entre os grupos. Essas relações, por sua vez, oferecem inúmeras outras *affordances* ligadas, por exemplo, às memórias e formas de praticar a capoeira.

Outras *affordances* do processo de fabricação dos berimbaus entram em cena nas próprias sessões de feitura e remetem às formas de aprendizados entre os capoeiristas. As sessões deste tipo, tanto na ECAR quanto no AFD, ocorrem com alguma regularidade, cerca de duas vezes ao ano. Costumam ser cobradas e o valor é utilizado para pagar os materiais. O processo, da forma como é feito no AFD, conta com cerca de cinco etapas para o corpo do berimbau e quatro etapas para a cabaça, conforme observei em sessão de manufatura realizada em 2023, onde fiz registros escritos e fotográficos que serviram de base para os próximos parágrafos.

Quanto aos berimbaus, o primeiro passo é descascar as madeiras com um estilete. Neste momento, os nós da madeira também são diminuídos, buscando deixá-la o mais lisa possível. Depois, a madeira é lixada, seja com uma máquina ou manualmente. O

⁴⁵ Em diversos grupos de capoeira Angola, um dos aprendizados importantes para a formação do capoeirista é o saber sobre as madeiras, sobre como identifica-las na mata, por exemplo. Na ECAR e no AFD, no entanto, este saber não está tão presente.

terceiro passo é o corte para adequar o tamanho da verga ao tamanho de um berimbau. O quarto é a feitura do “pezinho”, onde o arame ficará preso na base do berimbau. Com uma serra, faz-se um círculo ao redor da base do instrumento, com mais ou menos 3 a 4 cm, entrando cerca de 1 cm na madeira. Então, com um estilete e um martelo, retiram-se lascas da madeira até que a região do “pezinho” fique menor que a grossura do corpo do berimbau; depois, lixa-se. O quinto passo é o corte e instalação do pedaço de couro que fica na ponta do berimbau, feita com pregos. Além destes passos, existe a feitura dos arames, que nos últimos anos tem sido comprados prontos, embora antigamente fossem retirados do interior de pneus de caminhão. No arame, é feita uma amarração com o auxílio de um alicate que gera um nó de tamanho adaptável tanto em uma ponta quanto em outra. Uma das pontas é afixada no pezinho e, na outra, é afixado um fio de barbante enrolado ou de rami, que servirá para amarrar e tensionar o berimbau.



Imagem 3.11.: Retirada das cascas

Quanto às cabaças, o primeiro passo é a lavagem, deixando de molho e depois esfregando com uma bucha. Em seguida, é feito o corte arredondado que forma a boca e a retirada do material do seu interior, com sementes e fibras. O terceiro passo é, com uma faca, retirar uma parte do material ao redor da boca da cabaça, deixando-a mais fina. O

quarto passo são os dois furos feitos do lado oposta da boca, com uma chave de fenda cruzada, e a afixação da alça de transmissão, feita de barbante enrolado ou fio de rami.

Muitas sensibilidades musicais estão envolvidas na confecção dos berimbaus. Para as diversas etapas do processo, existem cantos-corridos que descrevem ou fornecem informações sobre o assunto para os capoeiristas. Quanto ao tamanho em que as vergas devem ser cortadas, por exemplo, os capoeiristas sabem que são cerca de sete palmos devido a um canto-corrido cantado nas rodas e treinos, de autoria de professor Pernã do grupo Irmãos Guerreiros. A letra desta música diz o seguinte:

Aí, aí, o navio vai navegar
Nas águas doce, águas de sal } Refrão

É de marechal
Sete palmos do mestre
É a medida do berimbau (Aí, aí)

Corpo envergado
E a firmeza na mão
E a capoeira pra se aprumar no chão (Aí, aí)

Quando questionado sobre o tamanho ideal para o berimbau, no entanto, Fernando apontou que, de fato, são cerca de sete palmos ou na altura do queixo do capoeirista, conforme aprendeu com outros mestres, mas que na prática, o que determina esse tamanho “é a própria física” e a tensão deve ser testada ao longo da feitura, visando atingir o ponto necessário para uma nota fundamental adequada. Portanto, é se envolvendo com os materiais e praticando ao longo do tempo que o capoeirista aprenderá como cortar a verga no tamanho certo.



Imagem 3.12.: Feitura do “pezinho” e lixamento com a máquina

Outra sensibilidade musical surge quando o trabalho de manufatura está completo e os capoeiristas, então, dedicam-se longamente a encontrar, nos materiais que trabalharam, as combinações que levarão ao melhor som possível para cada berimbau, marcando com uma caneta as cabaças e vergas “casadas”. Nesse momento, muitas combinações são testadas e a palavra final sobre qual cabaça ficará com cada verga é dada pela característica do som resultante, chancelada pela aprovação do mestre. Quando os alunos perguntam, no entanto, a resposta do mestre é devolver a questão, sugerindo que ouçam as combinações e procurem por si mesmos definir qual delas está soando melhor. Ao longo do processo, pouco é dito pelo mestre e o aprendizado sobre as formas de trabalhar se dá muito mais no campo da observação, algo que os capoeiristas chamam de “oitiva”, ou seja, aprender observando atentamente.

Para aprender qual a sonoridade que um berimbau deve ter, e com isso poder confeccionar seus próprios berimbaus, o capoeirista iniciante também toma por referência o som dos berimbaus feitos pelo mestre. É ouvindo atentamente aquele timbre específico que o aluno vai, aos poucos, se regulando e buscando, em um envolvimento entre o seu corpo e os materiais, uma sonoridade parecida.

Essa forma de conhecimento prático, que o berimbau oferece aos capoeiristas como uma *affordance*, resume, por um certo viés, toda a forma através da qual os capoeiristas aprendem. Isso inclui também os toques de berimbau e a movimentação do corpo na capoeira. Diz respeito a algo que aparece em diversas letras de capoeira como um “brilho no olhar”, um olhar atento e encantado, que observa para depois tentar pôr em prática. Em um canto-corrido de mestre Raimundinho do grupo de capoeira Angola Filhos do Sol, por exemplo, canta-se: “A estrela brilhou lá no céu/A estrela brilhou lá no mar/O brilho estava em meus olhos/Quando via meu mestre jogar”. Ao longo da execução da música em uma roda de capoeira, o puxador pode mudar o verbo final, falando sobre vários fazeres do mestre que o admiram, como “tocar”, “cantar”, “vadiar”, “ensinar”. Em outro corrido, esse de mestre Moa do Katendê, canta-se: “Quando toca/O corpo arrepiã/Os olhos da gente brilha”.

O ponto é que este brilho no olhar engaja não apenas os olhos, mas todos os sentidos integrados e, em última instância, o corpo todo. O brilho, dessa maneira, está também nas pernas, nos ouvidos e na boca, o que poderia dizer muito sobre o enigma de mestre Pastinha, “capoeira é tudo que a boca come”. Como argumentou Ingold, baseando-se em autores como Merleau-Ponty e Gibson, aquilo que percebemos no mundo não é percebido separadamente pelos diversos órgãos e sentidos, mas sim, de forma integrada.

O corpo é um todo perceptivo (INGOLD, 2000:262), ao passo que aquilo que se percebe é percebido naquilo que pode mobilizar ou engajar no perceptor, ou seja, como um conjunto de *affordances*.

Quando os alunos estão observando o mestre jogar capoeira ou cantar, o processo que se dá não é tão diferente do que quando observam o mestre lixar, serrar e cortar seus berimbaus. É com um brilho no olhar e no corpo que o aluno observa e isso foi chamado por Gibson (1979) e Ingold (2010) de uma “educação da atenção”.



Imagem 3.13.: Fernando mostrando e orientando seus alunos

Os alunos que nunca haviam participado de uma sessão de feitura de instrumentos, primeiramente observaram o mestre ou algum aluno mais velho fazendo. Em seguida, sem muitas instruções, pegavam os materiais e tentavam fazer. Com alguma hesitação e demora, realizavam as tarefas, descobrindo suas próprias formas de executar o que era preciso. Para Ingold, a educação da atenção se dá através de um “redescobrimto dirigido”, que é um fazer no qual o aluno acaba descobrindo por si mesmo, em um misto de imitação e improvisação. Mas a imitação não se trata de uma reprodução mecânica e a improvisação não se trata de uma novidade imprevisível (BOURDIEU, 1977:96 apud INGOLD, 2010). Ambas tratam das formas através dos quais o corpo, enquanto um todo perceptivo, vai se “afinando” para ressoar com as propriedades de um sistema total de relações perceptivas que inclui tanto madeiras, lixas, pregos, como também sonoridades e cantigas, além da presença dos próprios tutores, realizando o mesmo trabalho. Ressoar, como Gibson sugere, remete a “captar aspectos essenciais do ambiente que simplesmente passam despercebidos pelo iniciante” (INGOLD, 2010:21). Portanto, se o mestre e os alunos mais experientes possuem mais conhecimento sobre os fazeres da capoeira que os iniciantes, este saber não se trata de algo que está armazenado na mente, mas reside na sua habilidade de perceber mais e mais *affordances* que são oferecidas pelos materiais,

pelas cantigas, pelas sonoridades, etc. O papel do mestre, nesse sentido, está muito mais em colocar os alunos em situações onde devem se afinar e perceber o que está acontecendo do que em dar instruções e comandos.

Dizer que não existem interações verbais e “instruções” da parte do mestre, no entanto, seria um exagero. Apesar de que, ao longo de uma sessão de feitura de berimbaus, converse-se muito mais sobre qualquer outro assunto do que sobre o processo em si, enquanto se ouvem álbuns de capoeira, o mestre oferece uma ou outra indicação. Na sessão que registrei, por exemplo, em um dado momento, um dos alunos estava passando repetidamente a faca sobre uma casca da madeira que insistia em ficar ali. Fernando observou, depois se aproximou e disse: “enfia a ponta da faca no começo aqui da casca, pega ela por baixo, que ela sai inteira”. O aluno fez conforme dito e a ponta da casca descolou; então, ele terminou de arrancá-la com a mão. Depois, outro aluno estava operando a lixadeira Makita, mas a máquina parecia enguiçada. Fernando disse: “Não, Vitão, puxa o botãozinho para baixo, ela trava, depois ela volta. Aí tem que passar a lixadeira nas partes que não dá pra lixar com a mão, nesses buraquinhos da verga”.



Imagem 3.14.: Alunos observam e depois tentam por em prática

Ingold sugere que pensemos nestas indicações do mestre através de duas metáforas inusitadas: seguir as instruções de um livro de receitas e como as placas de sinalização de uma paisagem. No caso da receita, o autor afirma que o texto em si, as informações oferecidas, não se tratam de conhecimento. Há ali uma *affordance*, uma

possibilidade de saber, mas é preciso que outros elementos entrem em jogo para que ele possa emergir, como a experiência anterior do aluno e a própria materialidade que se apresenta na situação específica. Não há roteiro verbal fora do envolvimento prático do aluno no lugar onde está aprendendo, naquele campo de práticas específico. A experiência anterior é habilidade já adquirida e, assim, todo o processo remete à aquisição de habilidades.

Com a metáfora das placas de trânsito, o argumento é de que o carro já estaria em movimento, assim como o fazer e o aprender já estão acontecendo, independente das representações que estão nas mentes dos envolvidos. Não é a esquemas e representações mentais que os capoeiristas se referem em seu fazer, mas sim ao ambiente, ao mundo. O cérebro, enquanto um órgão incontinente, se projeta em todo o corpo e em todo o ambiente. Entre uma placa de trânsito e a próxima, assim como entre uma indicação da receita e o outro, “espera-se que o praticante seja capaz de encontrar seu caminho de forma atenta e responsiva, sem precisar recorrer a regras, em uma palavra, habilmente” (INGOLD, 2011:305, tradução nossa). Nesse sentido, aprender é imitar e copiar não no sentido de reproduzir, mas no de “seguir”. Seguir tanto no sentido de ir adiante, de continuar, como também de seguir os movimentos e caminhos de alguém, nesse caso, do mestre ou de um aluno mais experiente.

Afastando-se um pouco do campo das práticas situadas de que se trata aqui, o argumento de Ingold tem um aspecto amplo. Quando se trata de “modos de vida”, sejam de povos ou de comunidade de práticas como no caso da capoeira, a tendência é imaginar que há um código de conduta regulamentado pela tradição. Ingold refuta essa noção, sugerindo que essas práticas são caminhos a serem seguidos. Assim, a cultura não é algo que se acaba nem se repete, vai sempre adiante. Isso reflete os aspectos que mencionei anteriormente, sobre imitar e improvisar criativamente.



Imagem 3.15.: O pesquisador no campo

3.3. *Affordances* da escuta musical

Seguindo a sugestão analítica de Windsor e Bézenac (2012), ao longo das próximas páginas, apresentarei algumas *affordances* musicais que são oferecidas aos ouvintes que não estão engajados na produção de sons, mostrando como também há engajamento na escuta. Numa roda ou treino com a presença do conjunto musical, todos os presentes são potenciais produtores da sonoridade, seja cantando ou batendo palmas. Mas em diversos momentos, um capoeirista pode apenas ouvir os sons, como quando está jogando no centro da roda jogando ou quando cansa de cantar. Na maior parte dos treinos de movimento, por exemplo, os capoeiristas não pegam os instrumentos, mas ouvem seus álbuns preferidos de capoeira ao longo de todo o treino, sendo que alguns destes álbuns, como o de mestre Pastinha ou mestre João Pequeno são ouvidos em quase todos os treinos. Nestes álbuns, é comum que o mestre que dá nome ao álbum faça falas ao som de fundo de uma bateria de capoeira, contando sua história de vida, seus causos e suas ideias sobre a capoeira. De tanto ouvir, os capoeiristas chegam a decorar falar inteiras dos mestres e esta poderia ser uma primeira *affordance* da escuta: socializar entre os capoeiristas, as memórias registradas nos álbuns que podem ser canônicas ou regionais.

3.3.1 *Affordances* de estados de ânimo

Em uma entrevista que realizei para esta pesquisa, um membro do AFD me relatou o esforço que precisa fazer para participar dos treinos. Sendo funcionário de uma instituição da saúde mental comunitária da cidade, ele trabalha todos os dias como redutor de danos, atendendo à população que mora nas ruas da cidade de Campinas. Saindo do trabalho às 18h, pouco tempo antes do início do treino, contou-me que não pode passar em casa, nem pensar em relaxar um pouco antes do treino, pois, na certa, o cansaço “bateria” e ele não conseguiria chegar ao espaço, que fica a alguns quilômetros de sua casa. Ao chegar no treino, no entanto, e ouvir a música de capoeira, algo acontece em seu corpo. Assim como no caso de Lucy, relatado por Tia DeNora (2000), a capoeira tem para ele uma função na auto-regulação de seu estado de ânimo. Ao ouvir o som dos berimbaus e das cantigas, este capoeirista me relatou que seu corpo “parece que se solta, parece que a música leva embora o [seu] cansaço”.

Quando lhe perguntei o que achava que garantia este tipo de efeito aos álbuns de capoeira que costumamos ouvir, ele respondeu: “acho que é o som do berimbau mesmo

[...] o berimbau tem um som primitivo, um som que, para mim, é o som da capoeira”. Sua resposta me fez pensar que o som do berimbau também tem um “grão”, no sentido oferecido por Barthes (1977). A materialidade do som do berimbau, ou seja, a sonoridade que emana dos nós de sua madeira, do couro, do tamanho e espessura da cabaça, do contato com um dobrão ou pedra alisada pelas águas de um rio é friccionada com uma mensagem, com um significado, que no caso deste capoeirista tem a ver com muitas dimensões de sua vida, visto que ele começou a treinar com oito anos de idade e hoje está beirando os cinquenta. Este significado, por sua vez, é sentido no corpo como um estado de ânimo: o corpo se prepara para o treino, reconfigura-se e o cansaço diminui.

Esta *affordance* dos álbuns de capoeira apareceu em diversos outros relatos dos capoeiristas que entrevistei e um deles me chamou a atenção para como estes efeitos corporais podem não depender dos contextos específicos da capoeira, servindo também para auto-regulação de estados de ânimo em outras situações da vida cotidiana. Um dos membros me contou que, no seu trabalho, precisa fazer longas viagens de carro. O capoeirista é representante de uma grande empresa de cosméticos e seu trabalho consiste em ir a campo, negociar com pequenos produtores em diversas comunidades pelo Norte e Nordeste do país. Ele me contou como, algumas vezes, depois de horas no volante somadas com o cansaço de um dia inteiro de trabalho, sente muito sono, mas não pode parar para descansar: “ [...] nessas horas a capoeira me salva muito. Eu coloco aquele CD do Deraldo que a gente ouve no começo do treino e fico cantando as músicas. Também coloco mestre Ananias, que tem aquela bateria pra frente, pra me animar”.

Mas os estados de ânimo envolvidos na escuta das sonoridades musicais da capoeira não são apenas os relacionados ao cansaço do corpo. Como descrevi no Prefácio, ao ouvir o aquecimento instrumental da bateria em uma roda no contexto de um evento de capoeira, cheio de capoeiristas, muitos dos quais visitantes, os capoeiras podem se auto-regular para um estado de profunda concentração, acompanhada de um frio na barriga. Os capoeiristas do núcleo passaram as últimas semanas preparando o evento e as expectativas podem estar em alta, produzindo diversos efeitos no corpo, como quem se direciona para uma prova ou para uma apresentação artística. Alguns pensamentos que podem acompanhar este estado de ânimo podem ser algo como: “Será que vou jogar com um mestre visitante? Ou com um destes capoeiras que sequer conheço? Como serão suas formas de jogar? Será que meu treinamento é o suficiente?”. O aquecimento da bateria, como índice do início da roda, é quem engatilha este tipo de pensamento, sentimento ou sensação. Se estas são algumas *affordances* da sonoridade da bateria de um evento “em

casa”, quando o capoeirista vai visitar a roda de outros grupos, existem possibilidades diferentes.

O capoeirista entrevistado menciona a bateria de mestre Ananias, “que é mais pra frente”. De fato, os capoeiristas ligados ou inspirados pelo mestre costumam tocar num andamento mais acelerado do que os capoeiristas ligados a mestre João Pequeno, como é o caso da ECAR e da AFD⁴⁶. Um dos grupos de capoeira mais próximos geograficamente do AFD é bastante inspirado pelo legado de mestre Ananias, sendo que seus membros são frequentadores das rodas do “Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas: Casa Mestre Ananias”, em São Paulo.

Nas primeiras vezes que às rodas desse grupo aqui em Campinas, a *affordance* da bateria deste grupo para mim era de uma sensação de medo. Ficava receoso de entrar na roda e, de fato, nem sabia como fazê-lo, pois a dinâmica de funcionamento é outra. Mas, como as *affordances* oferecidas para cada um tem a ver com o próprio corpo e trajetória de quem as percebe, noto que um dos componentes desta *affordance* musical são as diversas histórias que ouvi sobre mestre Ananias e seus alunos. Mestre Ananias é famoso por suas broncas e sermões. Fernando me contou que, certa vez, um dos mais velhos da ECAR estava jogando em sua presença, sorrindo e brincando na roda. Ananias teria dito: “Capoeira é coisa séria! Capoeira é luta! Tira esse sorriso do rosto!”. O membro da ECAR teria dado de ombros e respondido: “E quem disse? Você?”, devolvendo a ofensa.

Em outra história, Fernando conta que estava em uma roda quando mestre Ananias virou para um jovem capoeirista e disse com seu jeito ríspido: “Quem que é teu mestre!?”. O capoeirista, acuado, balbuciou algo que logo foi cortado pela voz forte e grave do mestre: “Mestre porra nenhuma, rapaz! Ele está roubando seu dinheiro!”.

Além disso, uma das rodas mantidas ao longo de anos por mestre Ananias, a roda da República em São Paulo, é famosa por sua marcialidade, que revela o aspecto de luta da capoeira de sua forma mais literal. O andamento acelerado e essa dimensão de combate fazem com que a roda da República seja reconhecida como um ambiente perigoso para os capoeiristas do AFD. Ao mesmo tempo, é um desafio que pode ser enfrentado. Todos

⁴⁶ Os grupos da linhagem pastiniana via mestre João Pequeno costumam realizar os jogos com uma bateria mais lenta, mas há aqui uma questão interessante sobre a influência de memórias diferentes sobre uma mesma prática musical. O contra-mestre Fernando do AFD acredita que o andamento lento destes grupos se deve ao fato de João Pequeno estar muito idoso quando diversos capoeiristas do Sudeste foram procurar seu apadrinhamento. Dessa forma, o mestre puxava a bateria bem lenta, justamente para conseguir jogar e cantar sem tanto esforço. Esta característica musical teria ficado “fixada” nos grupos destes afilhados. Os andamentos executados por Fernando na condução das rodas levam em conta estas narrativas todas, de forma que ele costuma começar cada jogo com um andamento mais lento, mas, gradativa e conscientemente, vai aumentando. Voltarei a esta questão no capítulo 4.

esses fatores, como o próprio andamento, os movimentos e as narrativas envolvidas, contribuem para a constituição dessas *affordances* musicais de estados de ânimo.

3.3.2. *Affordances* do movimento e sincronização

Enquanto as *affordances* de estado de ânimo acontecem, como diria Eric Clarke (2005), de forma mais sublimada ou oculta, por serem fenômenos experienciados “de dentro”, como sensações e sentimentos dos capoeiristas, existem *affordances* que levam a um engajamento visível, dentre as quais focarei nas de movimento e de sincronização.

Uma primeira *affordance* de movimento da sonoridade que emana dos treinos de capoeira, ou seja, dos álbuns tocados nas caixas de som combinados com os sons produzidos pelos próprios capoeiristas conforme se exercitam e treinam, é convocar os transeuntes das proximidades do CV3 e os moradores da Moradia a vir ver o que estamos fazendo, ou pelo menos virar o pescoço e o rosto em direção ao nosso treino. De fato, muitos dos alunos de Fernando ficaram sabendo sobre o trabalho ouvindo cotidianamente esses sons. A sonoridade das rodas também possui essa *affordance* e é comum, em dias de roda, que pessoas entrem no espaço e fiquem alguns momentos observando e ouvindo as práticas dos capoeiristas.

Para os próprios capoeiristas e para seu treino, a música que sai das caixinhas de som oferece diversas *affordances*. Os treinos do contra-mestre Fernando podem começar de variadas formas, mas duas das mais comuns são começar com um “aquecimento de jogo”, quando os capoeiristas se revezam e jogam entre si, todos ao mesmo tempo, ou com um alongamento, onde todos imitam os movimentos de Fernando.

No aquecimento de jogo, Fernando costuma colocar para tocar o álbum de mestre Deraldo, que um dos capoeiristas mencionou na entrevista que relatei acima. Para ele, o álbum tem algo de especial e, por isso, sempre o coloca no começo dos treinos. Quando perguntei o que seria este algo, ele respondeu: “não sei dizer o que é, mas traz uma energia de um jogo tranquilo e embolado, um jogo solto, que acho que é como devemos nos aquecer para o treino”. Nesta escolha, existem algumas implicações musicais interessantes.

Diferentemente da maioria dos álbuns de capoeira, gravados com os instrumentos tradicionais da capoeira Angola, Deraldo optou por gravar as músicas acompanhadas também por flauta e violão. Na primeira faixa, podemos ouvir um trecho musical em que um berimbau e um violão “conversam”, um respondendo às frases do outro. Logo em

seguida, os instrumentos entram em uma levada, acompanhada por violão e uma melodia na flauta, além da presença de um triângulo, somado aos tradicionais pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque. Enquanto um coro canta ao fundo “É mandingueiro, é mandingueiro, é mandinga”, mestre Deraldo então uma longa fala de agradecimento:

Axé a todos os capoeiristas que estão divulgando a capoeira fora do Brasil. Aqui em Massachusetts, cidade de Boston, [...] fundei o grupo de capoeira Camará em 1987. Axé Nova Iorque, mestre Gilão Vieira, Loreninho Machado e o Nego Brabo. Axé Dinalima, Bom Jesus, Ombrinho, Cabelo e Cigano. Axé mestre João Grande, discípulo de mestre Pastinha. Axé Canela e Efraim Silva. Axé Califórnia, Acordeom e Almir. Axé Marcelo Caverinha, axé Preguiça, [...] axé Nilso e Loana. Axé Beiçola, Aline, Vaguinho, Timba, Urubu Malando e Eloi. Axé a toda a moçada da Europa. Axé mestre Oswaldo, Beija-Flor, Silvinha, Júnior. Axé Gegê, Paulo Siqueira, Dendê [...] Salve João Capoeira, salve o Brasil, cidade de Santos, estado de São Paulo. Axé a todos os meus discípulos [...] (CITAÇÃO DO CD 01'05'')⁴⁷.

Depois de cerca de três minutos agradecendo muitas pessoas ligadas à sua trajetória, Deraldo finaliza:

Iê! Iê, viva Pastinha! Iê, viva Aberrê! Iê, viva Camafeu! Iê, viva seu Bimba! Iê, viva Besouro! Maria Homem, Julia [...], Cobrinha Verde e Waldemar. Amorzinho, Traíra, [...] viva a Bahia do berimbau [...] (CITAÇÃO DO CD 03'05'').

Esta longa fala de agradecimento, de um capoeirista considerado bem-sucedido, levando um trabalho de capoeira no exterior, compõe a *affordance* que os capoeiristas podem perceber como propiciadora de um jogo calmo, com sentimento de companheirismo entre os jogadores e com os movimentos harmoniosamente se inserindo um dentro do outro. O acompanhamento da flauta e do violão também traz sonoridades novas, que são associadas com o conteúdo da fala de Deraldo, que lembra uma louvação tradicional de capoeira, mas que é um discurso apenas falado e não cantado, além de ser muito mais longo.

Nos treinos que começam com um alongamento, a música também mostra sua agência, oferecendo *affordances* para os capoeiristas. Os capoeiristas se alongam fazendo séries repetidas de movimento que têm uma constância. Um destes exercícios, atribuídos ao ensino de mestre João Pequeno, consiste em erguer os braços no alto, depois colocar as mãos no peito, em seguida as mãos nos pés, dobrando a região abdominal para baixo, e depois voltar para a posição do meio, com as mãos no peito e começar o ciclo

⁴⁷ Na gravação, o volume da bateria, apesar de estar de fundo, está muito alto e por vezes não foi possível entender exatamente o que Deraldo diz. Com a transcrição quis deixar claro o teor de sua fala, mas podem haver erros.

novamente. O alongamento é repetido dezenas de vezes. Quando os angoleiros o fazem, o grupo busca se fixar em um padrão rítmico constante, realizando os movimentos de forma sincronizada. A música apoia essa sincronicidade, de forma que o grupo tende a realizar os movimentos de acordo com alguma pulsação relacionada ao toque que a bateria ouvida está executando. Quando alguém sai desta pulsação, Fernando costuma advertir “Todos juntos, pessoal, não fica pra trás!”. Outras séries de alongamentos são orientados musicalmente da mesma maneira, como quando alongam o pescoço, olhando para um lado e para o outro e buscando enxergar o máximo possível do que há atrás de si, ou quando se fazem movimentos circulares com o centro do corpo, tendo as mãos na cintura, ou quando os capoeiristas abrem e fecham as mãos para fortalecer os braços.

Nestes alongamentos todos, a sincronicidade que a música oferece como *affordance* permite que o alongamento ou fortalecimento seja executado, em muitos casos, por uma quantidade de tempo muito maior do que o aluno conseguiria sozinho. Isso é mais verdadeiro quanto mais iniciante e inexperiente no exercício o aluno for. Quando comecei a treinar capoeira, tentava repetir os treinos em casa e não conseguia sustentar os exercícios nem por um terço do que conseguia nos treinos. A música e a possibilidade que ela oferece de sincronizar o grupo permite uma alteração na própria percepção que os capoeiristas têm de seu corpo e de seus limites, das sensações de dor e cansaço físicos. Mas, como podemos perceber neste exemplo, não é apenas a música que tem este efeito, mas também a própria presença das outras pessoas, empenhadas numa tarefa em comum, um apoiando e precisando do outro para continuar o exercício.

Da mesma forma, é o pulso das músicas de capoeira ouvidas na caixinha de som que dá uma referência para que todos os presentes no salão sincronizem sua ginga quando chega a hora de treinar os movimentos. Fernando se posiciona de frente para o grupo organizado em duas fileiras e todos gingham para o mesmo lado, copiando o movimento espelhado do mestre. Acredito que seria possível realizar este tipo de sincronia sem música, mas o fato é que, em todos estes anos, nunca vi isso acontecer. Se a caixa de som é esquecida, os capoeiras treinam com o som do celular, sem amplificação.

Quanto à questão da sensação de dor e de limite que o corpo pode impor ao treinamento e sua relação com a música, Fernando costuma dizer: “Descansem na ginga! Soltem o corpo! Sintam a música!” e em seguida faz movimentos com os ombros, dá saltos e solta os braços de um lado para o outro. Ouvindo a música e se deixando dançar a partir de suas sonoridades, enquanto se executam os movimentos e técnicas aprendidas

no treino, os capoeiristas acreditam descansar o corpo e serem mais capazes de superar seus limites de cansaço.

Nos exemplos acima, o movimento dos capoeiristas é orientado pela pulsação da música. A ginga, por exemplo, além de ser considerada a base de todos os movimentos da capoeira, é entendida como um passo de dança. Flexionando levemente os joelhos para dar base ao movimento, consiste em uma troca de passos, começando com os dois pés paralelos, e em seguida alternando os pés direito e esquerdo num passo para trás, resultando num formato triangular, com três pontos de apoio. As pisadas nestes pontos devem ser realizadas na pulsação da bateria. Numa roda, por exemplo, se o mestre perceber que a ginga está sem base ou fora dos tempos da bateria, dificultando o encaixe dos movimentos, poderá cantar, como presenciei algumas vezes: “Ê, ê, ê, tum, tum, tum / Pisada de Lampião”.

Mas o pulso da música é muitas vezes utilizado justamente para ser quebrado e este é o caso dos movimentos de ataque, segundo os princípios do que os capoeiristas conhecem como “vadiação”. A vadiação é um jogo fluido, com um movimento sendo passado dentro do outro, onde acontecem os “botes”, ataques repentinos. Fernando ensina que o momento do bote é no “contra-tempo”. A própria expressão, carregada de um sentido musical, aponta para sua relação com o pulso. Mas não é o caso de um equivalente do contra-tempo musical, mas sim, é um momento em que aquele ritmo que vinha sendo produzido pela dupla de jogo é subitamente acelerado ou atrasado, de forma a surpreender o adversário.

No treinamento das rasteiras, temos um exemplo claro de como isto se dá e de como a música oferece uma *affordance* para os ataques dos capoeiristas. Nestes treinos, um capoeirista se posiciona na frente do outro e ambos gingham de forma espelhada, marcando com os pés alguma pulsação relacionada à música que estão ouvindo. Um dos capoeiras, então, aquele que vai receber os golpes “desequilibrantes” ou “rasteiras”⁴⁸, fecha seus olhos e ginga como se não soubesse o que vai acontecer. O outro capoeirista, aquele que treinará a aplicação dos movimentos, espera o momento certo para arrastar com seus próprios pés os pés do outro. O momento certo, segundo Fernando, é justo no átimo em que o pé do atacado encostou o chão, mas antes que o peso de seu corpo seja transferido para aquela perna. Caso perca o tempo de passar o movimento, o pé do

⁴⁸ A diferença entre o “desequilibrante” e a “rasteira” é que no caso do primeiro, o objetivo não é derrubar, mas sim desestabilizar moral e emocionalmente o adversário, enquanto o segundo visa derrubá-lo, finalizando uma sequência de movimentos.

adversário ou já estará com peso, de forma que não se moverá, ou não terá chegado ainda ao ponto de onde pode ser puxado. Para regular o tempo certo da rasteira, o atacante deve sintonizar seu corpo para os movimentos do parceiro e ouvir a música, pois as duas coisas estão pulsando no mesmo ritmo, que deve ser levemente adiantado, para que o golpe possa ser aplicado com êxito.

No momento do treino, os capoeiristas têm inúmeras oportunidades para acertar esse tempo, o que, mesmo assim, pode ser muito difícil de conseguir nas primeiras vezes. Ao longo das sessões de treino, contudo, o aluno melhora e começa a acertar, desequilibrando ou derrubando a sua dupla de treino. No entanto, isto não significa que terá o mesmo resultado dentro da roda de capoeira, quando não existem as condições ideais do treino, com uma ginga estável e os olhos fechados do capoeirista adversário. Mesmo assim, todo o treinamento, seja dos movimentos, da musicalidade, dos alongamentos e fortalecimentos, converge para sua utilização nas rodas de capoeira, das quais nos aproximaremos a seguir.

Capítulo 4

A RODA

“A hora é essa, a hora é essa
A hora é essa, a hora é essa
Berimbau tocou
Na capoeira
Berimbau tocou
Eu vou jogar”.

- Canto-corrído de Mestre Bigodinho (da capoeira Regional)

Anthony Seeger nos sugere que uma etnografia musical permitirá um entendimento sobre os efeitos da música no “coração humano” e que, para isso, é preciso investigar os “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias” que atribuem à música seus poderes ou efeitos (2008:244). Com “coração humano”, acredito que Seeger se referiu tanto aos sentimentos e sentidos que a música pode proporcionar, como também a efeitos fisiológicos. No fundo, esses dois aspectos estão inter-relacionados. Se a roda de capoeira é a performance por excelência da capoeira, os costumes e circunstâncias que dotam suas sonoridades de *affordances* para o corpo muitas vezes estão fora da roda. As *affordances* musicais presentes na roda de capoeira ganham parte de seus contornos no convívio dos capoeiras, seja no treinamento como também na vida que acabam compartilhando. Os capítulos sobre as memórias e sobre o treinamento ofereceram uma descrição de alguns destes elementos e agora poderemos nos aproximar da roda, de sua estrutura e de suas sonoridades.

Em um dos trabalhos etnográficos descritos em *Music in Everyday Life*, Tia Denora apresenta a relação entre corpo e música no contexto de aulas de ginástica no Reino Unido. A autora afirma que, nessas aulas, a música é utilizada “como dispositivo para regularização de estado, como forma de estruturar e reestruturar a motivação, o movimento, a energia e a percepção da fadiga em relação a objetivos pré-determinados ao longo do tempo”⁴⁹ (2000:88). As aulas onde foi realizado o trabalho de campo são de um tipo de exercício específico que consiste em uma série de movimentos guiados por música, com duração de aproximadamente 45 minutos. A partir da observação em academias e da entrevista com os participantes e instrutores, DeNora analisou as diferentes fases do exercício, cada uma com características musicais e corpóreas próprias

⁴⁹ “[...] at aerobics, where music is overtly employed as a device of state regularization, a means for structuring and restructuring motivation, movement, energy and the self-perception of fatigue in relation to predetermined aims and over time”.

e específicas. Ficou evidente na análise de DeNora que a música não era um mero acompanhamento para os exercícios, mas ficava em primeiro plano, como um dispositivo sobre o qual a coordenação e a condução dos corpos dos participantes puderam ser “mapeados”. Ao longo das fases da sessão, o corpo musicalmente implicado era “configurado, reconfigurado, composto e decomposto conforme passava pelas transformações da série de mudanças que constitui a aeróbica e sua gramática”⁵⁰ (2000:93, tradução nossa).

Na roda de capoeira, acontece algo similar. Existem “fases” do ritual, cada uma dotada de certos aspectos musicais que oferecem uma série de *affordances* para a configuração e reconfiguração dos corpos dos participantes. Os exercícios analisados por DeNora, no entanto, possuem um formato mais rígido do que uma roda de capoeira. Da mesma forma em que não se pode falar sobre *uma* capoeira, a noção de *uma* roda de capoeira também não é adequada. O ritual realizado por cada grupo pode variar muito. A duração, a instrumentação utilizada e sua disposição, a estrutura musical do ritual, entre outras características, podem ser distintas entre os estilos de capoeira e mesmo entre grupos pertencentes a um mesmo estilo. Dentro de um único grupo, como o AFD (Angola é Ferro Dobrado), existem rodas diferentes. As rodas quinzenais, por exemplo, são realizadas no próprio espaço de treino e costumam durar cerca de 2h. A roda mensal é realizada numa praça e costuma durar pouco mais de 1h. Nos eventos anuais, as rodas podem ser muito maiores, chegando a 3h ou até mesmo 4h. Costumam ocorrer também rodas de apresentação, normalmente em escolas e projetos sociais, e, nesses casos, a roda durará o quanto for acordado, sejam 15 minutos, meia hora ou o quanto for.

Os objetivos de uma roda de capoeira também variam dentro do grupo AFD e os objetivos também se traduzem em diferentes estruturas e características afordadas ao corpo. Numa roda quinzenal, por exemplo, o objetivo é colocar o treino em prática e isso se revela na sua estrutura. São rodas com poucos participantes, só os “da casa” e assim os jogos entre as duplas podem durar muito mais tempo. Neste tipo de roda, um jogo pode durar de 15 minutos a meia hora e, dessa forma, um canto-corrído pode ser cantado ao longo de 5 ou mesmo 10 minutos. É recomendado que sempre se troque a cantiga quando se troca a dupla, mas ao longo de um jogo, podem ser cantadas duas ou três cantigas diferentes. Já numa roda mensal, o objetivo é muito mais apresentar o trabalho

⁵⁰ No original: “Thus, and this point is key, over the course of a session, the musically implied aerobic body is configured, reconfigured, composed and de-composed as it is passed through and transformed by the series of changes that constitute aerobics and its grammar”.

desenvolvido pelo núcleo para a comunidade, funcionando como uma espécie de divulgação, tanto para o meio capoeirístico quanto para um público mais amplo. São nessas rodas que algumas pessoas se encantam pela capoeira e começam a frequentar os treinos. Costumam contar com a presença de jogadores visitantes de outras escolas e grupos da cidade e, portanto, para que todos possam jogar, os jogos devem ser mais curtos, durando cerca de 5 a 10 minutos. Conseqüentemente, apesar de serem mais curtas, nelas se ouve uma maior variedade de corridos, se comparadas às rodas quinzenais.

Como sabemos, as *affordances* que uma cantiga ou toque de berimbau podem oferecer para os capoeiristas dependem de diversos fatores do ambiente, assim como da forma que os capoeiras se apropriam das sonoridades em questão. O tipo de roda é um fator bastante importante. O contra-mestre Fernando orienta e ensina seus alunos justamente a perceber o contexto em que estão jogando. Isso tem a ver com a percepção de *affordances* sutis que estão no enquadramento amplo onde a roda está situada. Numa roda quinzenal, por exemplo, haverá mais tempo para desenvolver o jogo e testar limites. Se o capoeirista se interessa pelo aspecto marcial da capoeira, é ali o ambiente mais “correto” para por isso aprova. Fernando ensina: “na capoeira e na vida tem momento pra tudo”. Um jogo onde os capoeiristas estão testando suas habilidades marciais pode acabar se tornando o que é chamado de “jogo feio”. Esse tipo de jogo não é “proibido”, mesmo porque “na capoeira não tem regra, tem fundamento”, mas o capoeirista experiente deve - ou deveria - saber que numa roda de apresentação, por exemplo, não é apropriado partir para jogo feio. Pelo contrário, é o momento de divulgar a capoeira, mostrar como os movimentos podem ser harmônicos e bonitos, casados com a música, que afinal é o grande diferencial da capoeira enquanto arte marcial. Dessa forma, as pessoas que estão ali na praça observando também oferecem *affordances*, no sentido de que quando têm não-capoeiristas e potenciais interessados no grupo observando, deve-se jogar “bonito”. Portanto, não é apenas a música que impacta na forma com que o jogo da capoeira será jogado, mas muitos fatores que estão no ambiente, como o próprio lugar e as pessoas presentes.

Nos eventos anuais existem três tipos diferentes de roda. Ao longo de um fim de semana de evento, costuma-se realizar três rodas: uma roda de abertura na sexta-feira à noite, outra depois dos treinos no sábado à noite e a roda de encerramento, feita no domingo de manhã.

A roda de abertura é similar às rodas mensais, mas conta com muito mais convidados. A comunidade da capoeira de Campinas dá maior importância a este

momento e capoeiristas de diversos grupos dos arredores vêm para participar. Os eventos costumam contar com convidados especiais, que oferecerão treinos no sábado de manhã, normalmente pagos. Mesmo quem não participará oficialmente do evento pode vir para a roda de abertura sem pagar nada. Assim, são rodas cheias e, buscando ser hospitaleiros com os convidados do evento, após uma rápida abertura instrumental, solicita-se que compoñham a bateria da roda. Dessa forma, as cantigas e a musicalidade desses mestres e professores, muitas vezes provenientes de lugares mais distantes como do Rio de Janeiro e do Nordeste, diferenciam o aspecto musical da roda, trazendo elementos ligados a outras memórias e formas de cantar e tocar os instrumentos.

Já nas rodas realizadas no meio do evento, após um dia todo de treino, os capoeiristas costumam estar bastante aquecidos e um pouco cansados. Essas rodas podem durar longamente, sendo que nem todos ficam presentes o tempo todo. Existe mais descontração e o ritual é menos rígido. É a oportunidade que os membros do grupo têm para jogar entre si e com os convidados, visto que nas rodas de abertura os jogos costumam ser mais rápidos, privilegiando os convidados e capoeiristas dos arredores. Na roda de abertura, muitas vezes os capoeiristas do próprio grupo sequer jogam.

Nas rodas de encerramento, o aspecto é mais formal. Os capoeiras reservam seus melhores uniformes para este momento em que “coisas acontecem” para a comunidade da capoeira. Na roda de encerramento realizada em março de 2023, por exemplo, eu fui formado treinel de capoeira junto com outro colega, e um outro foi formado professor. Estavam presentes mestres convidados do Rio de Janeiro e, de uma certa forma, a roda foi um passo importante para o grupo e para o contra-mestre Fernando, rumo a tornar-se mestre. Foi o primeiro evento realizado pelo grupo AFD desde que deixou a ECAR e, no evento, a comunidade da capoeira chancelou o novo grupo através de mestres mais velhos e experientes. A chegada de Topete à posição de mestre também trilhou um caminho parecido. Nessas rodas, os formandos podem ser convidados a cantar ladainhas e corridos, além de tocar os instrumentos. Ocorre uma espécie de avaliação ritualística, onde escolhem-se padrinhos com quem se deve jogar. A roda privilegia os formandos, de forma que estes jogam diversas vezes entre si e com os convidados.

Como no caso do trabalho de Seeger realizado entre os Kîsêdjê nos anos 1970 e 1980, quando os formandos cantam uma ladainha numa roda de encerramento, eles estão afirmando ou estabelecendo um “certo status de idade” (2015 [1987]:163-164), um lugar e um posicionamento dentro da comunidade da capoeira. Considera-se que cada capoeirista possui uma “idade de capoeira” e é comum ouvir, entre os capoeiristas, frases

como, “fulano já tem tantos anos de capoeira” ou “quantos anos de capoeira você tem?”. Com o passar do tempo e, marcadamente nos eventos, os capoeiristas mais velhos reconhecem e observam a continuidade dos mais jovens dentro da prática. Assim - e guardada a enorme diferença entre o fazer musical dos indígenas no Alto-Xingu e capoeiristas na cidade de Campinas - faz muito sentido a ideia de Seeger de que

[...] a música é mais do que som [...] Trata dos indivíduos da comunidade, que a executam em certos lugares e em certas ocasiões, com uma plateia que costuma contar com a participação de outros indivíduos da comunidade. A música é todo o processo de conceituação, realização e valoração musicais. Cada performance recria, reestabelece ou altera a significação do cantar, bem como a de pessoas, ocasiões, lugares e plateias envolvidas. Ela expressa o status [...] e os sentimentos dos executantes e desperta por estes a atenção da comunidade, a qual irá interpretá-los de diversas maneiras (SEEGGER, 2015 [1987]:139).

Como vimos, então, existem aspectos importantes sobre a estrutura de uma roda e sobre as possíveis *affordances* musicais que estão além das sonoridades e do próprio fazer musical. Mas esses aspectos se relacionam e são compostos também através da música. Conforme observado em campo, mesmo levando em conta todas as distinções que podem haver entre uma e outra roda, em linhas gerais, pode-se dizer que todas seguem uma mesma estrutura musical, com pouquíssimas exceções. Com referência à etnografia de DeNora, acredito ser possível delinear uma sequência estrutural (2000:90) da roda de capoeira, onde cada “fase” possui um conjunto de sonoridades e *affordances* musicais diferentes uma da outra. Ao longo das próximas páginas, oferecerei uma descrição da roda de capoeira e das fases de seu ritual. Optei por distinguir entre as seguintes fases: 1. Aquecimento, 2. Ladainha, 3. Canto-corrido, 4. Adeus, adeus.

4.1. Aquecimento

Antes de começarem os cantos em uma roda de capoeira, os capoeiristas executam uma sequência de toques instrumentais. Como descrevi e transcrevi no Prefácio, no contexto da ECAR, essa sequência possui uma ordem específica, mas com a saída do núcleo de Fernando da Escola, houve alterações na forma de executar o aquecimento da bateria. No lugar da sequência descrita anteriormente, hoje em dia, o AFD realiza o aquecimento de forma mais livre, utilizando alguns dos novos padrões utilizados nos treinos de musicalidade, transcritos no capítulo 3. O berimbau médio, no entanto, manteve a sua função de referência, mantendo um padrão repetitivo, o toque São Bento Pequeno,

sem muitas variações. Concebe-se, entre os capoeiristas, que a função do berimbau médio é oferecer uma base constante, um pulso firme que servirá como parâmetro para as improvisações mais livres dos berimbaus Gunga e Viola.

Uma primeira *affordance* da estrutura musical do aquecimento, portanto, remete a uma identidade que cada grupo de capoeira possui, associada a suas memórias e à sua origem, que pode ser percebida sonora e visualmente. Aos ouvidos de um capoeirista experiente, a instrumentação e os toques utilizados num aquecimento de bateria informam sobre a vinculação do grupo à capoeira Angola ou Regional, e mesmo dentre os grupos de capoeira Angola podem ser percebidas sutilezas que apontam para um conjunto ou outro de mestres. Enquanto a bateria da ECAR e da AFD conta com três berimbaus (Gunga, Médio e Viola), dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, nessa ordem específica, outros grupos do mesmo estilo podem, por exemplo, dispor o berimbau Gunga ao centro, ficando a bateria nesta ordem: atabaque, pandeiro, Médio, Gunga, Viola, pandeiro, agogô e reco-reco. A sonoridade poderá ser bastante próxima entre esses dois tipos de grupos, mas dentre os estilos existem diferenças instrumentais mais marcantes. Na capoeira Regional, por exemplo, é muito comum a utilização da instrumentação conhecida como “charanga de mestre Bimba”. Entre os capoeiristas vinculados a este estilo, aqueles que são seguidores mais assíduos de mestre Bimba sequer utilizam o termo “bateria”, utilizando em seu lugar o termo “charanga”, que remete à instrumentação de apenas um berimbau grave acompanhado por dois pandeiros. Compreender a qual tipo de capoeira um certo conjunto de capoeiristas está vinculado, por sua vez, não é um entendimento desvinculado do corpo, pois a experiência anterior do capoeirista compõe a *affordance* do som da bateria, de forma que, no caso de uma entrada para jogo dentro da roda, a partir do estilo e da vinculação daqueles capoeiristas, o capoeira ouvinte poderá adequar seu corpo e sua movimentação para atingir seus objetivos ou mesmo evitará entrar dentro da roda.

As primeiras sonoridades musicais de uma roda de capoeira, contudo, ocorrem momentos antes do aquecimento da bateria e aqui será o melhor lugar para descrevê-las. Trata-se da afinação dos berimbaus. Antes de tocar, os berimbaus devem ser tensionados. Para tanto, o capoeirista posiciona o joelho flexionado no meio da verga e, com as mãos, puxa a ponta do instrumento para si, passando o arame e dando um nó. Ao fim de cada treino de música ou roda, costuma-se “desarmar” os berimbaus, pois diz-se que se forem guardados “armados”, as vergas perderão a tensão necessária para a afinação em um período de tempo mais curto. Apesar disso, em outros grupos de capoeira, os berimbaus

são guardados afinados. No momento de afinar os instrumentos, os capoeiristas armam diversos berimbaus e em seguida buscam “casar” o som dos instrumentos, de forma que haja uma distinção entre Gunga, Médio e Viola, sendo o primeiro o mais grave, e o último o mais agudo. Esses ajustes são feitos de duas principais formas. Existe a possibilidade de soltar o arame, deixando o instrumento mais grave ou armá-lo de novo, deixando o instrumento mais agudo; assim como é possível também subir e descer a cabaça com sua alça de transmissão, o que produz mudanças mais sutis de altura da nota.

Armar um berimbau não é uma tarefa simples e muitos capoeiristas demoram anos para conseguir realizar o processo habilmente. O berimbau Gunga, sendo mais grave e menos tenso, é o mais fácil de afinar, mas uma Viola bem tensa, ainda verde e feita de biriba, madeira mais rígida que o guatambu, pode exigir muito do capoeirista, tanto em termos de força quanto de agilidade para dar o nó. Já presenciei, por exemplo, uma cena em que um capoeirista que afinava um berimbau, já todo suado de diversas tentativas, foi arremessado ao chão pela própria tensão do instrumento, batendo fortemente o peito no piso.

Superadas as dificuldades técnicas para tensionar o instrumento, no entanto, ainda existe o problema sobre o que se considera um trio de berimbaus “afinado” ou “casado” entre si. Com minha formação em música, onde estudei percepção musical e solfejo, acreditei, de início, que seria fácil compreender quando um berimbau está ou não afinado, mas me surpreendi diversas vezes quando, achando que finalmente havia atingido uma nota aceitável, recebia o *feedback* negativo de Fernando.

Em sua pesquisa de iniciação científica no departamento de música da UNICAMP, a treinel Clara, membro da ECAR, realizou entrevistas sobre esse assunto com diversos capoeiristas ligados a grupos com os quais a ECAR mantém relações. Na sua publicação, ela escreveu que “foi unânime entre os mestres: o berimbau tem afinação [...] todos eles afirmaram que a afinação se dá em relação à voz do tocador, ou do mestre, sendo assim, existe uma gama de afinações e possibilidades” (DO NASCIMENTO; RODRIGUEZ, 2021). Neste mesmo sentido, lembro-me de uma palestra oferecida pelo Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto no Ginásio Multidisciplinar da UNICAMP por volta de 2020, onde, comentando sobre seu livro *Capoeira, Samba, Candomble. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo* (1991), o autor afirmou que, observando os harmônicos do trio de berimbaus que gravou na Bahia, seria possível derivar certas escalas utilizadas nas melodias das cantigas de capoeira, e que o cantador teria por base a nota fundamental dos berimbaus.

Estas informações sempre me intrigaram, porque observando e tocando cotidianamente com os membros da ECAR e depois do AFD, nunca consegui perceber uma relação nítida entre a afinação dos berimbaus e as notas cantadas nos treinos de musicalidade e rodas.

Num artigo recente publicado na revista *Ethnomusicology* (2021), Diaz, Assunção e Beyer trouxeram uma nova perspectiva sobre a afinação dos berimbaus. A partir de uma densa pesquisa realizada por todo um projeto (*ARC Project*) que inclusive contou com mestre Cobra-mansa⁵¹ como pesquisador, os autores defenderam que o berimbau é um “descendente” ou pelo menos possui maior conexão com o *hungu*, um arco musical da região de Luanda em Angola, do que com outros arcos musicais africanos. Outros autores, incluindo Gehard Kubik (1979), defenderam que o berimbau seria resultado de uma “mistura” de vários arcos africanos, sendo o parente mais próximo um arco musical do Sudoeste de Angola, o *mbulumbuma*. Essa tese foi endossada posteriormente por Oliveira Pinto. Já Diaz, Assunção e Beyer demonstraram como, devido a fatores históricos, geográficos, organológicos e etnográficos, tanto o instrumento quanto o fazer musical do *hungu* são mais próximos da forma de utilização musical do berimbau na capoeira. Na concepção dos angolanos tocadores de *hungu*, o instrumento é percussivo e não melódico, além de integrar todo um conjunto percussivo que acompanha cantos de pergunta e resposta. Portanto, o objetivo ao afinar o instrumento é muito mais atingir um determinado timbre do que um determinado tom, que depois seria utilizado como fundamental para a melodia dos cantos. Corrobora com isso alguns fatores que posso observar em campo, como a “necessidade de acomodar cantores com diferentes tessituras, ou a quebra repentina da corda [bastante frequente], que demanda a substituição para um berimbau afinado em outro tom”⁵² (DIAZ, ASSUNÇÃO, BEYER, 2021: 315, tradução nossa). Os tocadores de *mbulumbuma*, que tanto Kubik como Oliveira Pinto acreditaram ser o ancestral mais provável do berimbau, tocam o instrumento sozinhos, cantando e tocando e, neste caso sim, a melodia do canto é complementada e relacionada às alturas das notas e harmônicos produzidos pelo instrumento. Este contexto musical se diferencia bastante do contexto do *hungu* e do berimbau, fazeres mais coletivos, que demandam alguma estabilidade rítmica que sustente a participação de diversas pessoas tanto

⁵¹ Mestre Cobra-mansa é uma das mais importantes referências para a capoeira Angola contemporânea.

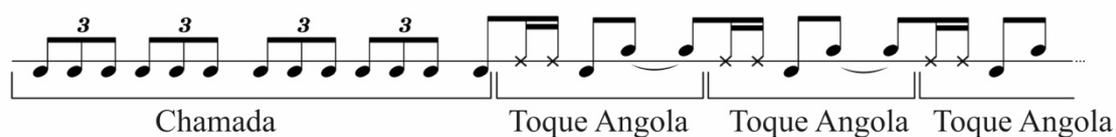
⁵² No original: “While many capoeira recordings since the 1940s demonstrate singers' adherence to berimbau tuning, in a roda, this alignment is rarely followed due to many factors (e.g., the necessity to accommodate singers with different vocal ranges or a sudden broken string that demand substitution for a differently tuned bow)”.

cantando quanto tocando. Outro fator de associação entre *hungu* e berimbau é que ambos os instrumentos se situam geográfica e originalmente em contextos urbanos.

A noção de que se busca a afinação do berimbau a partir da voz do tocador está presente nos discursos de muitos capoeiristas, mesmo na ECAR e nos grupos que a influenciam, mas não se pode dizer que isso seja musicalmente comprovável a partir de uma observação criteriosa de seus fazeres musicais.

Depois da afinação dos instrumentos, no início do aquecimento de bateria do AFD, a primeira sonoridade instrumental de uma roda de capoeira é a “chamada” do berimbau Gunga. Os instrumentos da bateria vão entrando um de cada vez, na ordem estabelecida pela bateria, e começam com um pequeno improviso. No caso dos berimbaus, este improviso pode ser substituído por uma chamada e no caso do Gunga, é recomendado que assim seja. Isso porque a chamada já oferece aos outros integrantes da bateria a segurança de um pulso estável, ao passo que improvisos podem acabar apresentando alguma imprecisão. O chamado do berimbau consiste em uma série de notas graves (“dom”), todas de mesma duração e numa rítmica que poderíamos chamar de tercina. Ao observar as transcrições que realizei de diversos toques de berimbau, notamos que todos requisitaram 8, 16 ou 32 unidades de tempo. Portanto, em notação tradicional, poderíamos pensar em compassos simples, com subdivisões múltiplas de 2. A transcrição da chamada do berimbau exigiria uma tercina, o que ficaria demasiado complexo para transcrever utilizando o TUBS (*Time Unit Box System*). Numa partitura tradicional, a chamada do Gunga e entrada no toque Angola poderia ser descrita assim:

Chamada do berimbau



Aos ouvidos dos capoeiras, uma chamada é algo que aforda primeiramente a atenção. No início do aquecimento da bateria, significa que a roda está começando e que chegou a hora de se concentrar e se preparar para jogar.

Quando tocada pelo portador do Gunga em outros momentos da roda, onde já está acontecendo o jogo, por exemplo, essa estrutura musical subdividida em três, em meio a toda uma lógica musical subdividida em dois, será rapidamente percebida por um

capoeirista treinado. Mas às vezes, em meio a um jogo de capoeira, essas notas podem ser usadas como parte de um improviso. Quando isso acontece, como já experienciei diversas vezes, algo surge no corpo, uma sensação de atenção que, se pudesse ser escrita, seria “será que é uma chamada?”. Dois compassos depois, se as tercinas continuam, então, definitivamente é uma chamada. Algumas *affordances* são oferecidas neste momento. Uma primeira e mais elementar *affordance* é o simples ato de olhar para o tocador do Gunga.

Mas isso não acontecerá imediatamente, dependendo das circunstâncias. Se o jogo, por exemplo, já estiver acontecendo a cerca de 10 minutos ou mais, os jogadores já se encaminharão para o pé do berimbau, para se cumprimentar e sair, pois é a chamada que chama os jogadores para o fim do jogo e o tempo também apontaria para isso. Agora, se o jogo mal tiver começado, a primeira reação de um capoeirista experiente dentro da ECAR ou do AFD será observar seus calçados e a sua camiseta. É comum que o capoeirista que chefia a roda avise que a camisa esteja saindo de baixo da calça ou que o cadarço esteja desamarrado. Quanto ao cadarço, o motivo é simples: pode ocorrer algum acidente, ou isso pode ser usado contra o capoeirista pelo adversário, por exemplo, se ele pisar propositalmente para prender ou fazer cair o outro. Quanto à camiseta, a explicação técnica é que em movimentos como aús, onde o capoeirista fica de cabeça para baixo, a camisa poderá cair sobre o rosto, o que pode apresentar uma desvantagem e até mesmo um perigo no jogo. Mas existem também razões associadas às memórias e às formas de se vestir dos velhos angoleiros baianos, com roupas elegantes, sendo que muitos jogavam até mesmo de terno e gravata. Na capoeira Angola, estas memórias se condensam na obrigatoriedade no uso de calça, cinto e calçados fechados, de preferência tudo bastante limpo se for uma roda.

O hábito de chamar os capoeiristas com roupas desajeitadas para pararem o jogo, dirigirem-se ao pé do berimbau e se arrumarem também pode ser usado como forma de constranger iniciantes com um objetivo pedagógico ou mesmo para deslegitimar um capoeirista de outro estilo dentro da roda. Já observei rodas em que um capoeirista de outro grupo e outro estilo ficava sendo chamado a cada poucos instantes para arrumar a camiseta e a calça, o que praticamente inviabilizava seu jogo.

Enfim, após observar rapidamente se está tudo certo com sua vestimenta, um capoeirista experiente é impelido a olhar para o berimbau Gunga e poderá perceber e avaliar se é um fim de jogo ou alguma outra coisa. Para tanto, os capoeiristas deverão se dirigir até o pé do Gunga, adotar a posição de cócoras e ouvir do tocador o que motivou

a chamada. Ele poderá dizer simplesmente que acabou e, então, os capoeiristas se despedirão, mas poderá solicitar uma série de coisas mais sutis sobre o jogo, dizendo, por exemplo, que algo está inadequado, que não estão respeitando o tipo de jogo que o canto exige, ou que estão muito desengonçados e há perigo de caírem em cima de alguma criança, idoso ou não-capoeirista sentado na roda, entre outras coisas.

Tudo isso atribui ao som de uma chamada uma série de sentidos e significados que podemos compreender como *affordances*. O campo semântico da palavra “chamada” no contexto do AFD é bastante rico, de forma que remete tanto ao berimbau quanto à chamada dentro do jogo, uma performance de emboscada coreografada e cheia de perigos, que normalmente é feita por um capoeirista mais velho e experiente⁵³. Quando uma chamada de berimbau começa, a única forma de evitar o fim do jogo é a realização de uma chamada dentro do jogo, onde um capoeirista assume uma das posições corporais que a demarcam, seja parado com um ou dois braços levantados, seja de frente ou de costas, chamando o adversário. Quando isso acontece, a chamada do berimbau é anulada e, frequentemente, quem está tocando oferece no mínimo mais um ou dois minutos de jogo.

Outro aspecto interessante sobre as chamadas dentro do jogo, como posições corporais, é que os capoeiristas experientes sabem que não devem dar as costas para a bateria. Isso é considerado pelos velhos mestres uma falta de respeito com os tocadores. Assim, independente da posição que assumam, a chamada deve ser feita com os dois capoeiristas de frente ou de lado para a bateria, nunca de costas.

Diversas cantigas também remetem a chamados e chamadas, mas neste caso, a chamada aparece mais como uma convocação para a capoeira e sua prática. A seguir apresento algumas destas letras. São músicas cantadas em diversos grupos e, na maioria dos casos, é difícil de estabelecer um compositor. Como o objetivo é demonstrar como se compõe a *affordance* da chamada do berimbau, abrirei mão de detalhar os autores das composições, exceto nos casos em que já haja um compositor consagrado. Também, estas letras são intercaladas com versos improvisados pelo cantador:

1.
Vou chamar pra Angola vir
Vou chamar pra Angola

2.
Chama eu, chama eu
Chama eu, Angola

⁵³ Para mais informações sobre a chamada dentro do jogo ver o Prefácio e o Capítulo 2.

Chama eu
(corrido de mestre Boa Voz)

3.
Avisa meu mano, avisa meu mano
Avisa meu mano, capoeira Angola mandou lhe chamar

4.
'Tava passando, berimbau quem me chamou
Entrei na roda pra mostrar o meu valor
(verso de mestre Felipe de Santo Amaro)

5.
Iê 'tava em casa sem pensar sem imaginar
Quando bateram na porta
Salomão mandou chamar
Pra ajudar a vencer a Guerra do Paraguai
(ladainha de mestre Traíra)

7.
Aí, aí, aí, aí
São Bento me chama
Aí, aí, aí, aí
São Bento chamou

8.
Foi agora que eu cheguei
Que mandaram me chamar
Para ver os angoleiros
Que chegou pra vadiar

A lista de cantigas que remetem à ideia de “chamar” poderia continuar, mas o ponto de que esta é uma palavra importante já foi demonstrado. Uma das *affordances* do aquecimento de bateria é, justamente, chamar os capoeiristas para o ritual. Aqueles que ainda estiverem espalhados pelo ambiente onde acontecerá a roda, ouvindo o aquecimento, terminarão rapidamente de se ajeitar e virão para sentar-se na roda.

É também um momento de certa introspecção e concentração. Como não há ninguém jogando nem cantando, o aquecimento de bateria privilegia a escuta do conjunto instrumental da capoeira e não são afordadas muitas ações além de se dirigir à roda e ouvir o conjunto que toca. Mas, como sugeriu Eric Clarke, não existe escuta passiva e ouvir música sempre levará a ação, mesmo que de formas sublimadas (2005:203). Isso quer dizer que existe uma série de “ações” que ocorrem de maneira mais discreta e remetem a sensações e sentimentos, conforme demonstrei no capítulo 3. Neste mesmo sentido, DeNora escreveu que

“[...] materiais musicais provém parâmetros (estilísticos, físicos, convencionais) que são usados para emoldurar dimensões de experiência (interpretação, percepção, valoração, comportamento, sentimento, energia). Essa ‘emolduração’ é central à forma com que a

música serve de dispositivo para a constituição da agência humana” (2000:27, tradução nossa).

No aquecimento da bateria, são oferecidas *affordances* no campo das sensações e dos sentimentos daqueles que estão presentes. Enquanto se ouve a bateria tocar, os capoeiristas têm tempo para se preparar para a roda, para, como sugere Fernando, “deixar de lado a correria da vida” e se tornar presentes para a roda. Dependendo do contexto, em rodas de formatura ou em rodas em outras casas de capoeira, por exemplo, a escuta do aquecimento pode provocar sensações de tensão acompanhadas por sensações físicas como um frio na barriga. Numa roda quinzenal, com poucas pessoas, o aquecimento pode proporcionar uma reflexão sobre os treinos da semana, onde o capoeirista buscará se lembrar dos movimentos que praticou e que gostaria de tentar colocar em prática na roda. Em suma, é um momento que privilegia pensamentos e sensações. Mas, em algum momento, todo esse fluxo é interrompido por uma nova chamada do berimbau, e no fim, um grito de “iê!” anuncia que acabou o aquecimento e que a roda vai começar de fato.

4.2. Ladainha

Em *Como as Sociedades Recordam*, Paul Connerton escreveu que “todos os inícios contêm um elemento de recordação” (1999:7). Connerton estava falando sobre como a memória social é compartilhada através de performances e cerimônias e a afirmação diz muito sobre o papel das ladainhas no contexto da capoeira Angola e do AFD. A ladainha é o que marca o início de uma roda e, como veremos, remete à recordação. O momento da ladainha pode começar logo após o fim do aquecimento. Mas em rodas que marcam algum momento especial, como em rodas de aniversário ou em eventos, entre o aquecimento e a ladainha, Fernando (ou o outro mestre) costuma dizer algumas palavras sobre a ocasião. São comuns falas de agradecimento à participação de todos e, caso haja alguma formatura, podem ser feitos alguns comentários sobre o formando e seu engajamento com a capoeira.

A ladainha é estabelecida a partir de um enquadramento específico, uma espécie de código que avisará a todos os presentes que uma ladainha começará. Da mesma forma, existe um segundo código que anunciará o seu fim. No começo, o capoeirista fará um longo “Iê”, cantando uma nota longa, com duração de cerca de 2 ou 3 segundos com essa sílaba. Mas não se deve confundir este “iê” longo ligado à ladainha com o “iê!” curto,

que possui outras funções na roda, como parar a bateria ao fim de uma longa chamada de berimbau. Aprende-se no contexto da capoeira Angola que essa sílaba significa simplesmente “atenção!”, mas como veremos, o “iê” da ladainha *afforda* muitas outras ações. Para concluir a ladainha e dar prosseguimento no ritual, a palavra-chave é “camaradinho”. Ao ouvi-la, os capoeiristas saberão que acabou a ladainha e começará a louvação.

A performance de um iê de ladainha demanda treinamento. Nos treinos de musicalidade, um dos exercícios é, justamente, que cada um dos alunos, dispostos em roda, faça e treine o seu iê, passando a vez para aquele que se encontra ao seu lado. Ao longo do tempo a forma com que cada capoeirista faz esse canto pode mudar, a partir não apenas da referência a outros capoeiristas que viu, mas também a possíveis gravações que ouviu.

No momento da performance, quando os capoeiristas escutam um longo iê, este canto oferece *affordances* que permitem a transformação dos “estados de ânimo” e “níveis de energia” propostos por DeNora (2000:41). Em uma famosa ladainha de mestre Toni Vargas, o eu-lírico diz que perguntou a mestre Pastinha o que era a capoeira. O mestre, então, “*Ficou um tempo parado/Revirando a sua alma/Depois respondeu com calma/Em forma de ladainha*”. Trata-se de uma ladainha longa em que são apresentadas diversas pistas sobre o que seria a capoeira. Alguns destes versos trazem sentidos importantes sobre o momento em que as ladainhas são cantadas nas rodas:

É um lamento na senzala
É um corpo arrepiado
Um berimbau bem tocado
 [...]
A capoeira
 [...]
É o grito de Zumbi
Ecoando no quilombo (ladainha de mestre Toni Vargas)

O iê das ladainhas pode afordar, ao mesmo tempo, o arrepio do corpo e a recordação sobre as origens da capoeira da forma com que são construídas dentro do AFD. É a recordação do “grito de Zumbi” que instaura também nos corpos uma transformação do estado e da percepção sobre si e seu próprio corpo, trata-se do preparo para o estado de atenção que uma roda de capoeira demanda de um capoeirista experiente. Como DeNora escreveu, comentando sobre um trabalho etnográfico feito entre grupos de motociclistas (WILLIS, 1978), os capoeiristas “‘entram’ na música e ‘vão’ com ela”

(2000:7). A música aforda o “transporte” de um estado ao outro, delimitando a experiência da vida cotidiana e a experiência da performance. Para DeNora, esse “transporte” remete ao comprometimento construído em realizar certas ações associadas à música.

Dentre os diversos tipos de roda, existem aquelas mais rotineiras onde essas sensações podem ser atenuadas e outras onde, devido às circunstâncias, são intensificadas. Quando se ouve um iê de ladainha numa roda fora do grupo, performado por um velho mestre que se está conhecendo naquela ocasião, por exemplo, aquilo que a voz do cantador aforda poderá causar verdadeiros arrepios nos capoeiristas. Estas sensações e possibilidades para ação podem encontrar uma explicação teórica no que Barthes chamou de “grão da voz”⁵⁴(1977) e possivelmente no que Fred Moten chamou de “grito da mercadoria” (2020). Isso porque, no contexto da capoeira Angola, uma prática ligada e ativamente vinculada à história da escravidão, iniciar a roda com um performático e expressivo grito não é por acaso.

Moten, refletindo sobre músicos e performers negros, como James Brown e Abbey Lincoln, e em meio a discussões sobre “pretitude”, música e teorias do valor, sugeriu que a performance negra tem um forte caráter disruptivo. Este aspecto, ele ressalta, pode ser observado nos gritos performáticos dos músicos que abordou, que remetem a uma cena primordial, trágica e fundante, que são os gritos do açoitamento de Tia Hester, personagem importante do livro auto-biográfico escrito por Frederick Douglass. Nesta auto-biografia de um ex-escravizado, Moten acredita que opera uma crítica do valor em diálogo com as teorias de Marx e Saussure. Tal crítica se materializa nos gritos performáticos dos cantores. O caráter disruptivo está na quebra da concepção de valor que permitiu a transformação de pessoas em mercadorias. Os gritos seriam a materialização da resistência a essa transformação e da crítica da propriedade privada, da teoria do valor e do signo (2020:26). Apesar da complexidade que escapa aos objetivos presentes, as ideias de Moten ajudam a compreender o efeito do iê das ladainhas nos capoeiristas, pois de forma mais ou menos latente, é a esse tipo de recordação que essa sonoridade remete.

Após o longo iê que, apesar de rápido, possui grande importância para a roda de capoeira, o capoeirista cantará a ladainha em si. Quem canta a ladainha pode ser o próprio capoeirista que segura o berimbau Gunga ou este poderá solicitar, como condutor da roda,

⁵⁴ Ver Prefácio.

que um dos jogadores cante para abri-la. Um dos fundamentos da capoeira Angola durante a ladainha, e, portanto, outra *affordance* do iê longo, é que dois jogadores se posicionem acorados em frente ao berimbau. Lembro-me de uma roda em que um importante mais velho da região de São Paulo, mestre Moreno, após gritar seu iê parou a bateria ao ver que ninguém se dirigiu ao pé do berimbau. O mestre disse, “cadê angoleiro no pé do berimbau!? Quem ensina capoeira pra vocês!?”. Um pouco sem graça, me dirigi ao local para abrir a roda. A ladainha é cantada para todos os presentes, mas muitas vezes pode ser cantada pelo mestre para um dos jogadores ou de um jogador para o outro especificamente. Durante um longo período, por exemplo, contra-mestre Fernando sempre cantava a mesma ladainha quando eu me acorava em frente aos berimbaus. Ele cantava os famosos versos de mestre Ananias:

*Iê!
Mamãe vou ser bombeiro
Meu filho bombeiro não
Bombeiro apaga o fogo
Anda com a morte na mão
Camaradinha!*

O significado e os sentimentos que esse canto pôde oferecer como *affordances* para mim remetem a diversas recordações pessoais, que são socializadas na amizade que construímos dentro do grupo. Fernando conhece a trajetória que me trouxe para Campinas e as relações que mantenho com meus familiares em São Paulo, remetendo, de forma metafórica, à minha própria história, à minha saída de casa e ao meu próprio interesse pela capoeira, pela música e pela cultura popular. Dessa forma, as recordações que estão envolvidas nos sentidos da musicalidade da capoeira podem ser bastante pessoais, contando com nexos bastante únicos.

Existem também as ladainhas de desafio, muito comuns nos CDs dos mestres angoleiros mais antigos, que seriam cantadas de um capoeirista jogador para o outro. Essas músicas evocam o caráter de duelo que é encenado entre os capoeiristas. Apesar de os membros do AFD conhecerem muitas ladainhas deste tipo, raramente as ouvimos em rodas, pois são literais afrontas ao outro jogador. Uma das mais conhecidas é cantada pelo próprio mestre Pastinha em seu CD:

*Iê!
Menino preste atenção no que eu vou dizer
O que eu faço brincando
Você não faz nem zangado*

*Não seja vaidoso e nem despeitado
Na roda da capoeira
Pastinha já está classificado
Camaradinha! (Ladainha de mestre Pastinha)*

Outros mestres que gravaram CDs inteiros dedicados a ladainhas deste estilo são Moraes e Roberval. Mas em quase todos os álbuns de mestres foram gravadas ladainhas de desafio. Estas cantigas também operam como recordações do período em que os capoeiristas se enfrentavam como maltas durante o século XIX e ao fato de que hoje em dia também são comuns desavenças entre os capoeiras, desentendimentos que muitas vezes acarretam na saída de capoeiristas dos grupos e mesmo na fundação de novos grupos, como no caso do AFD. Gravando e cantando músicas com esse teor, os capoeiristas também podem buscar afirmar seu status e sua presença no meio capoeirístico de suas épocas, respondendo às críticas que porventura recebem ou recebiam.

1.
*Iê!
Vou contar para vocês
O que comigo aconteceu
Fui chamado pra conversa
O homem quase me bateu
Em você eu confiei
Mas você me enganou
Você fez igual ao Judas
Que traiu nosso Senhor
Por que tem raiva de mim?
Por que fala tanto assim?
Olha, eu não te devo nada
É você que deve a mim
Olha lá, preste atenção
No que eu vou lhe dizer
O que eu faço brincando
Quero ver você fazer
Você engana a todo mundo
Mas a mim não engana não
Mas você é um covarde
Disfarçado em valentão
Camaradinha! (Ladainha de mestre Roberval)*

2.
*Iê!
Ele diz que eu sou covarde
Disse até que eu tenho é medo
Minha mãe me avisou
Se tu jogar capoeira
Tu se cuide enquanto é cedo
Galinha de um olho só
Procura o poleiro cedo
Respondi pra minha mãe*

*Goteira de bica fina
Nunca vai furar rochedo
Camaradinha!* (Ladainha de mestre Paulo dos Anjos)

Ao contrário do que pode acontecer em outros estilos de capoeira, que contam com sistemas de regras bem definidos e até mesmo pontuação⁵⁵, na capoeira Angola não existe a definição consensual de um vencedor. Contudo, aqueles que já tem mais vivência conseguem perceber se um ou outro capoeirista está em desvantagem, ou se um dos jogadores está, como se diz, “levando a pior”. Aprende-se na capoeira Angola que existem algumas possibilidades para que o capoeirista em desvantagem possa transformar a situação. Uma primeira é realizar uma chamada, mas isso só é recomendado se este capoeirista for mais velho de capoeira que seu oponente, ou se tiverem mais ou menos a mesma idade, pois, por tratar-se de uma emboscada, não faria sentido emboscar ou tentar enganar alguém que tem mais conhecimento sobre as próprias chamadas e seus perigos do que si próprio. Uma segunda forma é “fechar” o jogo, ou seja, jogar com a guarda fechada, reduzindo o espaço utilizado para ginga e evitando os ataques, mesmo que isso custe um jogo feio e tenso. Uma terceira forma será voltar ao pé do berimbau para recomençar o jogo. Nestes momentos, também é possível cantar uma nova ladainha, que dialoga com o que apresentei sobre as ladainhas de desafio e implica em tentar “ganhar” o jogo através da musicalidade, seja por lograr desestabilizar emocionalmente o adversário, seja pela própria beleza ou sentido da ladainha cantada. Podem ser cantos de improviso, que são comuns em ladainhas como veremos adiante, ou ladainhas consagradas que contêm algum ensinamento sobre a vida, sobre o jogo ou sobre a situação presente. Como exemplo para o que pode ser cantado nesses momentos, vejamos a letra de uma ladainha gravada no álbum de mestre Pastinha:

*Iê!
Deus não deu inteligência ao lobo
Nem cobra pode voar
De que vale esse corpo todo
Sem cabeça pra pensar?
Se ser forte fosse vantagem
Ter grande corpo documento
Seu Pastinha não existia
Tava no desconhecimento
Mas toda roda tem um bravo
Isso não dá pra negar
Que pensa que valentia
É ter vontade de brigar*

⁵⁵ Ver capítulo 2.

*Se a valentia fosse coragem
E em vez do corpo usasse a mente
Tu virarias angoleiro
E de Pastinha a semente
Camadarinha!*

Usando outro tipo de estratégia, o capoeirista poderia cantar sobre alguma temática aleatória, utilizando uma melodia que chamasse atenção dos presentes para seu talento musical, buscando “vencer” através do reconhecimento deste talento. Nesses casos, versos improvisados podem obter grande efeito. Vemos, portanto, que as ladainhas podem ser utilizadas em outros momentos da roda e as *affordances* da música nestas ocasiões são diferentes das presentes na abertura de uma roda.

Outro tipo de ladainha, frequentemente utilizada nas rodas do AFD, escancaram o aspecto recordativo deste canto e desta etapa do ritual. São as ladainhas que abordam e reelaboram momentos históricos importantes para a capoeira. É importante notar que estas ladainhas históricas são parte fundamental das memórias socializadas dentro dos grupos de capoeira. Sendo a memória social de um grupo um campo narrativo organizado pela agência do mesmo, através das ladainhas históricas os capoeiristas não só contam e cantam acontecimentos, mas tornam-se agentes desta história, estabelecendo uma interpretação ética dos fatos passados. Nesse sentido, uma das ladainhas mais cantadas no AFD, talvez por ter sido gravada no álbum de mestre João Pequeno tem a seguinte letra:

*Iê!
Dona Isabel, que história é essa
De ter feito a abolição?
De ser princesa boazinha
Que acabou com a escravidão?
Estou cansado de conversa
Estou cansado de ilusão
A abolição se fez com sangue
Que inundava esse País
Que o negro transformou em luta
Cansado de ser infeliz
A abolição se fez bem antes
E ainda há por se fazer agora
Com a verdade das favelas, Dona Isabel
Não com a mentira da escola
Isabel, chegou a hora
De se acabar com essa maldade
E de ensinar pros nossos filhos, Dona Isabel
O quanto custa a liberdade
Viva Zumbi nosso guerreiro
Que fez heróis lá em Palmares
Viva a cultura desse povo
A liberdade verdadeira*

*Que já corria nos quilombos, Dona Isabel
Que já jogava capoeira
Camaradinha!*

Outra ladainha histórica consagrada foi feita por mestre Moraes e novamente questiona a suposta abolição. Maurício Acuña apresentou uma análise desta cantiga em meio a sua etnografia das relações entre intelectuais e capoeiristas soteropolitanos (2017). Acuña defendeu que está sintetizado em seu texto toda uma mudança de paradigma operado nos anos 1980, que reconstruiu a imagem e a história da capoeira Angola sob um viés antirracista; enquanto o próprio mestre Pastinha havia sido, durante as primeiras décadas do século 20, um conciliador supostamente adepto da ideia de “democracia racial”. Se Pastinha dizia no fim de sua vida que “a capoeira ama a abolição” (ACUNA, 2017:254), Moraes, representante de uma nova capoeira Angola à qual os capoeiristas campineiros abordados aqui buscam ativamente e vincular, gravou a seguinte ladainha:

*Iê!
A história nos engana
Dizendo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova desta mentira
É que da miséria eu não saio
Viva 20 de novembro
Momento pra se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada pra comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar
Zumbi é nosso herói
Zumbi é nosso herói
De Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou
E apesar de toda a luta
O negro não libertou
Camarada!*

A memória social dos grupos, como argumentei no capítulo 2, está menos ligada à história dos historiadores e mais ligada àquilo que o grupo em questão opta ativamente por lembrar. O que motiva estas escolhas tem a ver não só com uma forma de olhar o passado, mas também de olhar e agir no presente. Uma das *affordances* de uma ladainha histórica na roda de capoeira, é propiciar uma forma de sentir essas concepções históricas, éticas e políticas a partir e através do corpo. O compartilhamento da memória social pode ser entendido como uma *affordance* musical na capoeira. Depois de ouvir e sentir uma

ladainha histórica, o capoeirista ainda terá oportunidade de cantar, reafirmando tudo aquilo que foi dito, no momento da louvação, que abordarei a seguir.

Há diversos outros tipos de ladainha e existem também ladainhas bastante únicas que não parecem se encaixar em nenhum conjunto de cantigas. Mas da mesma forma em que as ladainhas históricas propõem um saber incorporado e específico, existem algumas ladainhas que buscam orientar os capoeiristas para questões e sofrimentos da vida cotidiana, propondo formas de entender os dilemas que a vida pode apresentar e oferecendo enigmas.

Iê!
Eu não sei como se vive
Nesse mundo enganador
Fala muito é falador
Fala pouco é manhoso
Come muito é guloso
Se não come é mesquinho
Se bater é desordeiro
Se apanha é mofino
Trabalho tem marimbondo
Fazer casa no capim
Que o vento leva ela
Maribondo leva fim
Caveira quem te matou
Foi a língua meu senhor
Um dia tava com sede
Pensava em ser ruim
E eu sempre lhe dizendo
Inveja matou Caim
Camaradinha (Ladainha de mestre Waldemar)

Uma *affordance* deste tipo de ladainha é justamente a sua interpretação, realizada de forma coletiva em longas conversas entre os capoeiristas. “O que será que mestre Waldemar quis dizer com o trabalho do marimbondo? E o vento que o leva? O que significa fazer casa no capim?”. Este tipo de pergunta pode motivar uma longa conversa após uma roda ou um treino e a forma de interpretar estes enigmas nunca se conclui. Um outro mestre ou capoeirista visitante pode dizer que ouviu dizer isso e aquilo sobre o que um mestre quis dizer com a letra de uma ladainha, ou trazer informações sobre o contexto de vida do mestre que auxiliam e transformam a interpretação.

Muitos dos versos de ladainhas, incluindo os tais enigmas, são inspirados em outras manifestações artísticas e musicais do contexto de onde o capoeirista que os compôs está ou estava situado. É comum, por exemplo, que as ladainhas remetam a livros e versos da literatura de cordel. Temáticas como o encontro com o diabo, os ABCs de

grandes valentões e histórias como a de Pedro Cem são abordadas em ladainhas consagradas de velhos mestres.

Mas, apesar de ser comum ouvir nas rodas do AFD o tipo de ladainha que descrevi até o momento, ou seja, ladainhas que já tem uma forma e uma letra mais ou menos estabelecidas, existem também as ladainhas de improviso e estas são bastante valorizadas no meio capoeirístico em geral. Quando um capoeirista improvisa seus versos ao cantar uma ladainha, normalmente fará menções às pessoas e ao evento presente. Lembro-me, por exemplo, de uma vez que acabei improvisando uma ladainha numa visita que fizemos à mestre Janja do grupo Nzinga de capoeira. Fomos para o evento de carro e na viagem entre Campinas e São Paulo ficamos cantando corridos e improvisando versos, tentando rimar. Quando chegamos e começou a roda, eu fui o primeiro a jogar. Estava jogando com um aluno de mestre Janja e fiz algumas rimas que não consigo lembrar sobre nossos respectivos mestres, agradei pela oportunidade de jogar e disse que, apesar de não conhecer ninguém, já me sentia em casa e que todos ali eram meus irmãos. A mestra pareceu satisfeita e sorriu para o meu mestre, que estava ao seu lado.

Desde a separação do AFD da ECAR, Fernando vem cantando uma ladainha que criou e cada vez sai de um jeito, começando pelos versos “Ninguém pode me bater/Como a vida me bateu”. A ladainha conversa diretamente com toda a história que levou à separação entre ele e a ECAR, e cantar estes versos em rodas na cidade é uma forma de difundir sua história e incluí-la na memória social dos capoeiristas campineiros. Todas essas são *affordances* musicais das ladainhas de capoeira.

As ladainhas têm o poder de compartilhar entre os capoeiristas um grande conjunto de sensações, narrativas e formas de agir. De certa forma, como abordarei no próximo capítulo, através do ritual da capoeira, os capoeiristas proporcionam a si mesmos um encontro “encantado” com uma certa “ordem moral” (REILY, 2002), intimamente inter-relacionada com o conjunto de suas memórias compartilhadas. Algumas ladainhas aludem literalmente a um outro mundo, um mundo ideal, onde a vida social seria regulada pela concepção ética que buscam compartilhar no interior do grupo. Um exemplo é a seguinte ladainha, consagrada no CD de mestre João Pequeno:

*Iê!
Eu já vivo enjoado
de viver aqui na terra
Ó 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 sapê
amanhã às sete horas
nós vamos tomar café
E eu que nunca acreditei
não posso me conformar
que a lua venha a terra
que a terra venha ao luar
tudo isso é conversa
pra comer sem trabalhar
O senhor amigo meu,
escute o meu cantar,
quem é dono não se enciúma
quem não é quer enciumar
Camaradinha!*

Quando um capoeirista ouve a palavra camaradinha ao final de uma ladainha, saberá que a seguir será cantada uma louvação. O acompanhamento instrumental das ladainhas não conta com a bateria completa, mas apenas com os berimbaus e pandeiros. O berimbau Viola, que ao longo da maior parte da roda executará o toque São Bento Pequeno, dobra o toque Angola junto com o Gunga. Com o fim da ladainha, os outros tocadores se juntarão ao conjunto instrumental e o berimbau Viola trocará o seu toque. Essas mudanças alteram a textura e a densidade dos sons musicais e preparam a entrada do coro, demarcando o início da louvação.

Optei por não dedicar uma seção exclusiva para a louvação porque esse tipo de canto opera como uma parte da ladainha. Depois de ouvir o que o cantador disse, os presentes têm a oportunidade de endossar aquilo que foi dito através do canto. Uma *affordance* da louvação, portanto, é a resposta de quem ouviu, como quem diz: “ouvi o seu canto” ou, como dizem os capoeiras, “sua palavra valeu”. A resposta à louvação pode ser mais intensa quanto mais tenha reverberado naqueles que a ouviram, no sentido do volume e da quantidade de pessoas cantando. Na louvação, o coral responde a frases curtas do cantador. As frases do cantador têm predominantemente a seguinte estrutura: “Iê, viva ...”, enquanto as respostas se estruturam assim: “Eê, viva ..., camará”. O cantador louvará aquilo que achar importante no momento, sendo que é praxe louvar a mestres (“Iê, viva meu mestre”, “Iê, que é mestre seu”, “Iê, viva seu mestre”, “Iê, a todos mestres”, “Iê, viva Pastinha”), louvar deuses e santos (“Iê, viva meu Deus”, “Iê, viva Kitembo”, “Iê, a Santo Antônio”), o lugar onde acontece a roda (“Iê, viva Campinas”, “Iê, viva São Paulo”, “Iê, viva o Brasil”, “Iê viva o CV”), outras localidades importantes para a capoeira ou de origem de pessoas presentes (“Iê, Rio de Janeiro”, “Iê, viva o Nordeste”),

as pessoas presentes em si (“Iê, viva nós todos”, “Iê, a todos nós”, “Iê, Seu Raimundinho”), etc...

Como podemos perceber nestes exemplos, algumas vezes a palavra “viva” pode ser suplantada devido à métrica, mas existem também versos tradicionais utilizados na louvação que não se valem da palavra. Estes versos, no interior dos grupos, ocasionalmente são chamados de “chulas”, mas “chula” pode significar outras coisas, como veremos na seção a seguir sobre o canto-corrído. Essas chulas usadas na louvação são fórmulas consagradas como “Iê, vamos s’imbora”, “Iê, a barra a fora”, “Iê, joga pra lá”, “Iê, joga pra cá”, “Iê, menino é bom”, “Iê, sabe jogar”, “Iê, ‘tamo no colégio” etc.

Da mesma forma que a palavra “camaradinha”, “camarada” ou “camará” anuncia, em geral, o fim da ladainha e o começo da louvação, dentro do AFD há também um indício do fim da louvação em forma de chula: “Iê, volta do mundo”, “Iê, que o mundo deu”, “Iê, que o mundo dá”, “Iê, que ainda vai dar”. A *affordance* destes versos é comunicar a todos que os conhecem que a louvação acabou e que o jogo irá começar.

Podemos considerar as *affordances* musicais oferecidas nas ladainhas e na louvação como relativamente discretas. Entre os presentes, os únicos a reagir com ações visíveis ao canto de louvação são os dois capoeiristas no pé do berimbau, que podem performar alguns gestos singelos a cada verso da louvação. Quando se canta “Iê, viva meu Deus”, por exemplo, os capoeiristas podem levantar os braços ao céu; quando se canta “Iê, viva nós todos”, podem fazer reverências aos que estão atrás de si, sentados na roda; e quando se canta “Iê viva Campinas” podem tocar no chão e se benzer. Fora os jogadores que abrirão a roda, todos os outros presente costumam ouvir e responder à ladainha parados.

Apesar de serem recordações, sentimentos ou “estados de ânimo”, como diria DeNora, o que estes cantos afordam não pode ser entendido como algo desengajado ou passivo. Justamente pelo contrário, cada verso ganha seu sentido na inter-relação com as memórias que o grupo opta ativamente por recordar, o que, por sua vez, sugere uma forma de agir no presente, na movimentação que ocorrerá dentro da roda de capoeira. Estes cantos configuram e reconfiguram corpos que, no momento seguinte, entrarão em formas ostensivas de engajamento, na própria performance de dança, luta e jogo das duplas que se sucederão.

Há uma relação, portanto, entre o que foi cantado e o que será jogado, apesar de que seja uma relação sutil. A estrutura musical formada pelo conjunto “ladainha e louvação” já anuncia, da mesma forma, o canto em pergunta e resposta (canto-corrído)

que virá a seguir. A louvação responde à ladainha da mesma forma que o coro responderá a cada verso do canto-corrído do cantador. Nesse sentido, Scott Head e Heloisa Gravina argumentaram que a ladainha pede para ser lida como uma “imagem dialética”, um conceito proposto por Walter Benjamin (1978) que, segundo os autores, remete a

um modo poderoso de carregar o movimento que se segue com profundidade histórica e significado político. Mesmo que os corpos dos jogadores mantenham-se literalmente parados enquanto a ladainha é cantada, eles estão absorvendo as suas reverberações simultaneamente sociais e estéticas⁵⁶ (HEAD; GRAVINA, 2012: 205, tradução nossa).

O “movimento que se segue” pode ser o movimento do jogo da capoeira, ou seja, a forma como se dará o engajamento entre os dois capoeiristas que jogarão. Mas todos os presentes ouvem os cantos e suas *affordances* podem ser concebidas de forma mais ampla. A imagem e as sonoridades dialéticas podem estender sua influência para muitos outros aspectos da vida fora da roda de capoeira. Afinal, muitas ladainhas cantam sobre formas de agir em diversas situações cotidianas, sugerindo, com referência nas memórias compartilhadas (como as histórias dos capoeiras e da capoeira), formas de agir e ser no mundo. Voltarei a este tipo de *affordance* no capítulo 5.

4.3. Canto-corrído

Com o fim da louvação, toda a bateria já estará executando seus toques e o canto-corrído será emendado logo após a última resposta do coro que, no AFD, costuma ser “Iê, que ainda vai dar, camará”. Os versos, sempre os mesmos, no entanto, aludem à ideia da mudança e da passagem do tempo. São as voltas que o mundo deu, dá e ainda vai dar. Isso indica a consciência dos capoeiras de que, apesar da estrutura relativamente fixa do seu ritual, tudo está se transformando ao longo do tempo, dentro e fora das rodas.

Uma primeira *affordance* dos cantos-corrídos é propiciar que a roda “corra”. Esta é uma característica das rodas de capoeira Angola, sendo que na capoeira Regional é privilegiado o “jogo de compra”⁵⁷. Dizer que a roda corre significa que a disposição dos capoeiristas na roda determinará quem irá jogar com quem. Depois do fim do jogo da primeira dupla, a próxima será formada pelos(as) capoeiristas que se encontram na “boca”

⁵⁶ No original: “a powerful mode of charging the movement that follows with historical depth and political significance, even as the bodies of the players are held literally at a standstill while the ladainha is sung, soaking up its simultaneously social and aesthetic reverberations”.

⁵⁷ No jogo de compra, um dos capoeiristas da dupla permanece no jogo e outro, que estava em qualquer lugar da roda, toma o centro e “compra” o jogo. Existem várias formas de fazer a compra que variam conforme o grupo. Na ECAR e no AFD, o jogo de compra acontece apenas nos momentos finais da roda.

da roda, ou seja, nas extremidades da bateria, um(a) ao lado direito do berimbau gunga e outro(a) ao lado esquerdo do atabaque. Dessa forma, os angoleiros dizem que na Angola, é a Roda que define as duplas de jogo. Os capoeiristas vão entrando como se houvessem duas filas. No entanto, é possível que, quando um capoeirista quer jogar com o outro, ambos ou apenas um deles se posicione estrategicamente para que isso ocorra, pedindo licença para os outros capoeiristas sentados na Roda. Há também uma exceção. Mestres mais velhos ou convidados podem permanecer no centro da Roda por sucessivos jogos, o que pode acabar atrapalhando o plano de capoeiristas que querem jogar entre si, devido à imprevisibilidade do momento em que o mais velho sairá da Roda.

Quando a dupla já está no centro da Roda, seja no seu início ou à medida que a roda corre, se os capoeiristas forem relativamente experientes, esperarão o fim da “pergunta” do canto-corrído e somente com a “resposta” do coro, farão um cumprimento com aperto de mão ou abraço para começar o jogo. Aprende-se, no contexto do AFD, que antes de jogar é preciso ouvir não só o teor da ladainha, como também do canto-corrído, para jogar “conforme o que está sendo cantado”.

Aprende-se também que o canto-corrído escolhido para iniciar a roda deve manter alguma relação com o que foi dito na ladainha. Se foi cantada uma ladainha sobre a escravidão, por exemplo, usualmente o canto-corrído escolhido terá o mesmo teor. Neste caso, alguns cantos cantos-corrídos possíveis seriam os seguintes:

1.
Trabalha nego, nego trabalha (pergunta)
Trabalha nego pra não apanhar (resposta)

2.
Ele usava uma calça rasgada
Hoje usa um terno de linho
Chapéu de panamá importado
Sapato de couro bico cor-de-vinho (pergunta e resposta)
Lá vai o nego (pergunta)
Olha o nego Sinhá (resposta)

3.
Navio negreiro
Que de Angola chegou
Trazendo o negro
Trazendo o Rei Nagô (pergunta e resposta)

Uma exceção para a relação entre o conteúdo verbal da ladainha e da primeira cantiga da roda são os cantos corridos que versam sobre o próprio início da roda. Um

exemplo é a cantiga na epígrafe deste capítulo. Outro canto, utilizado em muitas rodas por contra-mestre Fernando, é de autoria de mestre Bamba:

Vai começar a capoeira
Angola vai acontecer
Angola, vai mostrar a sua ginga
Vai fazer sua mandinga
Fazer seu corpo tremer (pergunta e resposta)

Como podemos observar na estrutura destes cantos-corridos, a extensão dos versos e, conseqüentemente, das melodias utilizadas, podem variar. No AFD, estes quatro exemplos são considerados corridos, mas em outras escolas e agrupamentos, pode haver uma distinção entre o que é canto-corrido e o que é chamado de chula. Apesar de os termos desta diferenciação não serem utilizados no AFD, os membros mais velhos conhecem a distinção e ela pode apresentar algumas nuances musicais deste tipo de canto. O canto-corrido é, para alguns capoeiristas, um canto onde a pergunta e a resposta são curtas, contando com poucas sílabas-notas. Na segunda parte do segundo corrido que ofereci como exemplo, temos a pergunta “Lá vai o nego” e a resposta “Olha o nego sinhá”. Este seria considerado um canto-corrido, enquanto a primeira parte: “Ele usava uma calça rasgada/[...] Sapato de couro bico cor-de-vinho” seria considerada uma chula ligada ao corrido.

Nas ocasiões em que ouvi mestres mais velhos de outros grupos e regiões (principalmente da Bahia) falando sobre as chulas, nos eventos promovidos pela ECAR, dizia-se, contudo, que a chula não é um canto respondido. A fala dos mais velhos e as práticas musicais do presente apontam para transformações que ocorreram nos cantos ao longo do tempo. Nos primeiros CDs gravados por mestres, como o de mestre Traíra (1963), de fato, todos os corridos são curtos, mas pouco tempo depois disso já foram gravados corridos com perguntas e respostas mais longas.

Mesmo assim, existem cantigas cantadas nas rodas da AFD onde há uma longa introdução não respondida, que depois entra numa estrutura de pergunta e resposta curtas. Outros capoeiristas poderiam considerar esta estrutura como uma chula seguida de canto-corrido e, apesar destes cantos serem utilizados, os termos não são muito comuns na ECAR e na AFD. Um exemplo bastante cantado é a cantiga gravada por mestre Boca Rica:

Quanta melodia

São coisas que acontecem na Bahia
Lalaiá laiá laia
Do coqueiro eu quero coco
Da bananeira eu quero o cacho
Eu falei logo e disse
Meu facão passou em baixo (canto sem resposta/chula)

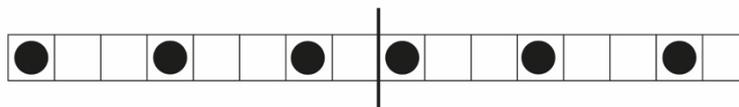
Meu facão passou em baixo (pergunta)
A bananeira caiu (resposta)
Meu facão 'tava amolado (pergunta)
A bananeira caiu (resposta)
Cai, cai, cai bananeira (pergunta)
A bananeira caiu (resposta)
 [...]

Mas para além dos termos, a relação entre cantos mais longos e mais curtos na roda de capoeira provêm importantes *affordances* musicais para o jogo. Muitos corridos seguem a estrutura do último exemplo que ofereci, ou seja, uma primeira parte mais longa com uma resposta de mesmo tamanho e depois uma estrutura mais curta de pergunta e resposta. Essas duas partes, contudo, não precisam ser executadas uma após a outra. É comum que o cantador mantenha a primeira parte do canto ao longo de vários minutos, enquanto observa o jogo. Vendo como os jogadores estão interagindo, o cantador poderá escolher fazer a transição para o canto mais curto buscando influenciar os jogadores. Se, por exemplo, considerar que o jogo está travado, ou seja, que as perguntas (na movimentação) não estão sendo respondidas, impedindo a formação de sequências longas de movimentos encadeados e “emaranhados”, o tocador pode tentar usar o canto mais curto como forma sugerir essa fluidez aos jogadores. Por outro lado, se acabou de ocorrer um movimento bem-sucedido de ataque, buscando não dar muito tempo para o jogador atingido pensar ou se aborrecer, o tocador pode puxar a segunda parte do canto como forma de distraí-lo.

Sugerir a fluidez para o jogo, ou tentar distrair um jogador atingido para não se importar com o golpe que recebeu, são *affordances* oferecidas por um conjunto de ações musicais, não só do canto como também dos toques. Se, por um lado, a densidade sonora aumenta devido às respostas mais dinâmicas do coro, a bateria acompanha este movimento musical. Nos treinos de musicalidade, contra-mestre Fernando ensina que nestes momentos de “virada” do coro, o berimbau deve fazer um toque sem o “tsch” e baseado na frase que conhecemos nos estudos musicais como *tresillo*. Aprende-se também que este deve ser um momento de maior liberdade para improvisação nos

pandeiros, com a utilização de mais tapas do que na levada principal, assim como o agogô e o reco-reco podem improvisar e tocar uma quantidade maior de notas.

Levada para acompanhar a “virada” para cantos curtos



●: Toque “dom” com apoio da moeda em seguida, abafando seu som

Este toque de berimbau, para Fernando, também estimula os presentes a acompanhar a bateria batendo palmas. Se o objetivo do tocador é instigar as palmas, é possível também percutir o padrão com a baqueta na cabaça, fazendo um som agudo que chama atenção para o berimbau, soando a mesma rítmica utilizada pelas palmas no AFD. Esta dinâmica musical também costuma ser utilizada por Fernando para subir o andamento da bateria, conforme descrevi no capítulo 3.

A forma com que todos estes estímulos musicais são apreendidos pelos jogadores como *affordances* musicais depende da forma que os agentes se apropriarão das sonoridades, podendo ter muitas vezes o efeito contrário do esperado pelo tocador do berimbau Gunga. Mas é evidente que alguma transformação ocorre no jogo.

Um relato de Fernando elucidava bem este ponto. Ele me contou que, muitas vezes, tocando para capoeiristas engajados em um jogo “pegado”, ou seja, onde os adversários buscam se atingir ou derrubar com movimentos intensos, por vezes até mesmo perigosos, ele opta por cantar um canto que, ao invés de sugerir calma ou ponderação, sugira justamente o contrário. Ele me deu dois exemplos de cantigas que falam do fogo, mas outra possibilidade seria a ladainha que transcrevi acima, do facão e da bananeira, que remete, para os capoeiras, às rasteiras e outros movimentos para derrubar o adversário no chão:

1.
Bota fogo no mato, chama ele que ele vem
Bota fogo no mato, chama ele que ele vem (pergunta e resposta)
2.
Lá vai, lá vai, labareda
Lá vai labareda (pergunta)
Lá vai labareda (resposta)

Estes versos, que aparentemente sugerem a intensificação da contenda entre os capoeiristas, para Fernando, costumam ter o efeito de apaziguar o jogo. Fernando disse que isso pode se dever ao fato de que, ocasionalmente, mesmo capoeiristas experientes acabam falhando na “leitura de jogo”, não entendendo conscientemente o quão perigosa a movimentação está, mas deixando-se levar sem querer para uma troca de golpes inconsequentes. Ao ouvir a música, que tem em sua letra um índice claro de perigo, o fogo, uma possível *affordance* é o medo de cair, ou de ser atingido por um movimento descontrolado, o que pode acabar tornando o jogo mais precavido, embora não menos tenso. Mas tudo isso é relativo e, dependendo do momento e das pessoas envolvidas, as *affordances* e reações podem ser outras.

Existem também corridos utilizados de forma mais direta, com um conteúdo explicitamente relacionado com o que se quer proporcionar como um aviso metafórico sobre algum perigo que o tocador percebe ou indicação de como deve ser o jogo naquele momento. Se o cantador canta, por exemplo, o corrido “Aí, aí, Aidê, joga bonito que eu quero ver”, os jogares devem favorecer movimentos expressivos e não se preocupar em desferir ataques um contra o outro.

Mas no calor e na animação da roda, um capoeirista mais experiente, por exemplo, pode se esquecer do desnível que existe entre si e um principiante e acabar se aproveitando de seu nível para oprimir demasiadamente sua dupla. Na capoeira Angola, até certo ponto isto é aceitável, afinal, é colocando-se em ambientes “perigosos” que os iniciantes aprenderão muitos dos segredos da capoeira, mas a partir de um certo ponto, isso será entendido pelos mais velhos como uma injustiça condenável, que poderá inclusive ser “cobrada” dentro da própria roda, momentos depois, por um mais velho. Antes de terminar o jogo, contudo, o tocador pode tentar avisar o capoeirista através de músicas como:

1.
Xô, xô, sabiá
Deixa a fruta madurar (pergunta e resposta)
2.
Não bate na criança que a criança cresce
Quem bate não se lembra quem apanha não esquece (pergunta e resposta)

Outras formas de aviso em forma de corrido podem sugerir que um dos capoeiristas presentes é perigoso e que é preciso tomar cuidado. Cantigas deste tipo também podem ser utilizadas como brincadeiras entre os angoleiros. É possível que se

cante um corrido deste para um capoeirista visitante, como uma forma respeitosa de brincar com ele, ou, de fato, quando em uma roda de rua, o mestre avisa a seu aluno que aquele com quem vai jogar é mais antigo e malicioso na capoeira. O perigo que um outro capoeirista pode representar muitas vezes é associado a imagem de uma cobra venenosa.

1.
Valha-me Deus, Senhor, São Bento
Buraco velho tem cobra dentro (pergunta)
Valha-me Deus, Senhor, São Bento (resposta)

2.
Essa cobra me morde (pergunta)
Sinhô São Bento (resposta)
Mas que cobra danada (pergunta)
Sinhô São Bento (resposta)
Cuidado com a cobra (resposta)
Sinhô São Bento (resposta)

3.
Vivo num ninho de cobra
Sou cobra que cobra não morde
Uma cobra conhece outra cobra
Não precisa dizer quem é cobra (pergunta e resposta)

Mas da mesma forma que o tocador do Gunga pode, através do canto, tentar influenciar os jogadores, pode ocorrer um movimento contrário, onde acontecimentos entre os jogadores levem o cantador a escolher uma ou outra cantiga do repertório. Um mesmo canto-corrido pode ter estas duas funções, dependendo do momento em que é cantado na roda. A cantiga da bananeira que transcrevi acima, por exemplo, pode ser cantada quando o tocador deseja que os capoeiristas tentem dar uma rasteira um no outro, como também quando, de repente, acontece uma rasteira no jogo. Um outro exemplo para a mesma situação é a cantiga:

Baraúna caiu quanto mais eu
Quanto mais eu, quanto mais eu (pergunta)
Baraúna caiu quanto mais eu (resposta)

Baraúna é uma árvore que fica enorme e esta cantiga também propicia ao capoeirista que caiu a manutenção do seu estado de ânimo, como que consolando-o. Uma das habilidades mais valorizadas na capoeira é a capacidade de se manter calmo mesmo em situações adversas e uma série de cantigas versam sobre isto.

Sereno eu caio, sereno eu caio

Eu ralo coco no cumbuco do balaio
Quero papai, quero mamãe, quero dindinha
Quero agulha, quero sisal e quero linha
Um rapaz que tenha dinheiro
Uma moça que garanta os cabelos
Cascavel de vareta
É danado pra bater chocalho
Papai só roça caminho
Quando é tempo de orvalho (canto sem resposta/chula)
Aê aê aê aô (pergunta)
Aê aê aê aô (resposta)

A relação entre o canto e as ações podem ter a ver com movimentos individuais, como saltos acrobáticos, corta-capins (movimento giratório com a perna, partindo da posição de cócoras) ou um rabo-de-arraia muito rápido, para os quais existem, como exemplos, as seguintes cantigas:

1.
Olha o peixe pulou na maré
Olha o peixe pulou na maré (pergunta e resposta)

2.
Não corte esse capim aí (pergunta)
Capineiro (resposta)
Só corte quando eu mandar (pergunta)
Capineiro (resposta)
Lelelelé Lelé (pergunta)
Capineiro(resposta)
Lelelelé Lalá (pergunta)
Capineiro (resposta)

3.
Eu aprendi na Angola
Aprendi com um angoleiro
Andar com um dobrão no bolso
Passar rabo-de-arraia ligeiro (pergunta)
Eu aprendi na Angola
Aprendi com um angoleiro (resposta)

Se as ladainhas são o tipo de canto que privilegia a recordação e a socialização das memórias no interior do AFD, grande parte dos cantos-corridos remetem ao jogo em si, com seus movimentos, estilos e perigos eminentes. Os corridos afordam uma série de comportamentos dentro da roda de capoeira, que os capoeiristas vão aos poucos aprendendo a perceber. Se a própria estrutura musical da ladainha aforda a escuta e a lembrança, sendo um canto para ser apenas ouvido e não jogado, a estrutura dos cantos-corridos remete ao tipo de jogo que Fernando deseja ensinar aos seus alunos.

Em suas falas ao final de treinos e rodas, o contra-mestre costuma dizer que, apesar da existência de múltiplos tipos de jogo de capoeira, muitos dos quais podem

parecer violentos e angustiantes para quem não está acostumado, ele gostaria que seus alunos aprendessem e desenvolvessem o “jogar bonito”, ou seja, trazer o aspecto da capoeira mais ligado à dança e aos movimentos de expressão. Fernando ensina que para dominar este tipo de jogo há apenas uma forma, simples e complexa ao mesmo tempo, que consiste em respeitar a estrutura de pergunta e resposta no jogo. Para cada movimento do oponente, um capoeirista deve responder e, em seguida, fazer a sua pergunta. Fernando ensina que dentro desta “conversa” corporal, os ataques repentinos não serão vistos como violentos, porque o que chamará mais atenção será a surpresa do “bote” em meio aos movimentos da própria capoeira, como a ginga, as negativas, viradas de jogo, rabos-de-arraia, aús e etc. Fernando acredita que com jogos assim, mais focados na realização dos movimentos da capoeira e na conversa entre eles, do que na obstinação em atingir o oponente, a capoeira sairá ganhando, porque mais e mais pessoas reconhecerão a beleza dos jogos e da movimentação. Vemos, então, uma relação entre a própria estrutura musical dos cantos para jogo, de como seriam os jogos ideais para contra-mestre Fernando.

Mas este tipo de jogo não é idealizado apenas por Fernando e dentro da capoeira Angola em geral: existe um nome específico para os jogos que se configuram desta maneira. É a chamada vadiação, que significa, no que pude aprender nos últimos anos, um tipo de jogo entre capoeirista experientes, onde estão à vontade para jogar, para “abrir o corpo” e a guarda para os movimentos de seu oponente, permitindo que o jogo flua harmoniosamente, com ataques inesperados e surpreendentes no meio. Muitos corridos versam sobre a vadiação e a sugerem como modalidade de jogo para o momento:

*Quem nunca andou de canoa
 Não sabe o que é o mar
 Quem nunca jogou capoeira Angola
 Não sabe o que é vadiar (pergunta e resposta)
 Vadiar, vadiar, não sabe o que é vadiar (pergunta e resposta)*

Este corrido costuma ser cantado como uma provocação quando o jogo dos capoeiristas no centro da roda está descompassado em relação à música, com movimentos à toa, sem o compromisso com a pergunta e a resposta dentro do jogo. Um cantador pode ficar minutos e mais minutos cantando a segunda parte deste canto, o que acaba por afirmar que os jogadores sequer sabem o que é vadiar. Muitas vezes, o canto acaba não fazendo o efeito desejado, de que os capoeiristas “casem” o seu jogo, justamente porque

a ideia de vadiação não é algo explicado em detalhes, mas algo que o capoeirista passa a perceber, enquanto *affordance*, com o passar do tempo.

Um último aspecto importante a se abordar sobre os cantos corridos é que existe neles muito espaço para improvisação dos versos do cantador. Como são músicas que podem durar bastante tempo com um coro repetitivo, o cantador pode criar o interesse a partir dos seus versos autorais. A habilidade de criar rimas que dialoguem com o momento, com as memórias e com a música é amplamente reconhecida entre os capoeiras.

4.4. Adeus, Adeus

Nesta seção, abordarei três modalidades musicais diferentes, todas relacionadas à finalização ou, como diriam os capoeiras, ao fechamento da roda. O primeiro tipo é chamado pelos capoeiristas de “cantos de despedida” ou “cantos de encerramento”, mas muitas vezes sequer é utilizado um termo específico. Estando eu coordenando uma roda no espaço do CV, cantando e tocando o gunga, por exemplo, poderia receber uma instrução simples de Fernando, algo como “vai encerrando a roda” ou “pode começar a fechar” e já saberia que deveria cantar este tipo de cantiga. A segunda modalidade é conhecida como “Adeus, adeus” e é um canto-corrido específico, usado em grande parte dos grupos de capoeira como a última cantiga cantada em uma roda. Por fim, antes do encerramento, assim como no começo, há um toque instrumental, convocado pelo tocador do gunga com a palavra “bateria!”.

Quanto aos cantos de fechamento, uma primeira *affordance* é comunicar aos presentes que a roda se aproxima do seu fim. Mas isso é relativo, porque a quantidade de cantigas que compõe este conjunto de músicas é enorme. Para se ter uma ideia, alguns treinos de musicalidade são inteiramente dedicados a cantos de despedida, de forma que os capoeiristas podem cantar este tipo de cantiga ao longo de cerca de uma hora e meia. Desta forma, apesar de demarcar o “início do fim”, isto pode ser alterado devido a certas circunstâncias em uma roda. Se no final da roda, por exemplo, chegar um grupo de capoeiristas que vêm de longe para participar e que acabaram se atrasando, o portador do gunga pode achar por bem que todos devem ter a oportunidade de jogar um pouco, estendendo a roda pelo tempo que achar necessário, apenas com cantos de despedida.

Uma segunda *affordance* é fazer um chamado para aqueles que ainda não jogaram. Em um evento, os capoeiristas têm muitas funções para realizar. É necessário organizar

o espaço, limpar os banheiros, levar o lixo e cozinhar, por exemplo. Ao ouvir que a roda se aproxima do fim, um capoeirista pode deixar um pouco de lado estas responsabilidades e se aproximar da roda para jogar antes que ela seja encerrada.

Muitas destas cantigas remetem, com suas letras, à ideia de uma viagem. A temática do mar e da tristeza também é bastante comum:

1.
Por cima do mar eu vim
Por cima do mar eu vou voltar (pergunta e resposta)

2.
A maré encheu
A maré vazou (resposta)
Vou-me embora já é hora
Porque já disse que vou (pergunta)

3.
Adeus bom povo, adeus
Adeus que eu já vou me embora
Pelas ondas do mar eu vim
Pelas ondas do mar eu vou-me embora (pergunta e resposta)

4.
Pega meu cavalo, pequeno
Que eu vou-me embora
Pega meu cavalo e sela, chegou-se a hora (pergunta e resposta)

5.
Adeus camarada, adeus
Adeus, que eu já vou-me embora
Quem parte leva saudade
Quem fica soluça e chora (pergunta e resposta)

Se no início da roda, com a ladainha, oferecem-se importantes *affordances* para as memórias sociais, as temáticas mais melancólicas que exaltam viagens marítimas também afordam uma recordação sobre as origens da capoeira e o sentido de seu ritual. Os capoeiristas entendem que sua prática chegou ao Brasil nos corpos de indivíduos trazidos numa cruel viagem marítima. A despedida, dessa forma, também é um momento de importante recordação.

Após a performance dos cantos de despedida, em que a roda continua “correndo”, ou seja, em que a definição das duplas para jogo se dá por aqueles posicionados em ambos os lados do conjunto instrumental, começa o “Adeus, adeus”, que instaura, tanto na ECAR quando no AFD, um outro tipo de jogo, normalmente mais associado às práticas da capoeira regional. É o jogo de compra, onde qualquer capoeirista presente pode “comprar o jogo”, tomando o centro da roda e realizando um gesto com as mãos, como se fosse um

corde com uma espada imaginária no espaço entre os dois capoeiristas que estavam na roda. A dupla, então, se cumprimenta e o capoeirista que entrou cumprimentará e jogará com um dos capoeiristas que compunha a dupla.

No momento do “Adeus, adeus” o andamento da bateria se acelera. É possível que a forma com que esta parte do ritual se consolidou diz respeito às memórias paulistas da capoeira e à influência da capoeira regional. Tanto o andamento da bateria quanto o estilo de jogo remetem a isso. Caso haja capoeiristas treinados no estilo Regional, é neste momento que se sentirão mais à vontade para jogar e, possivelmente, mais acolhidos pela roda, pois estão acostumados e treinados na execução de movimentos rápidos. Nas rodas de capoeira Regional, é comum que o andamento da bateria seja maior ao longo de toda a roda.

Mas para os angoleiros da ECAR e do AFD, aprende-se que este toque mais acelerado ao final da roda exige um tipo de jogo específico, que aparece, então, como *affordance* para os mais velhos, o “jogo solto”. Esta modalidade de jogo só será possível entre dois capoeiristas que conhecem este fundamento das práticas destes grupos. O jogo solto seria um jogo sem “pega”, ou seja, diferentemente da vadiação, onde a fluidez da movimentação dá lugar para ataques inesperados. No jogo solto, a ideia é que não se desfira nenhum movimento conclusivo de ataque. Os movimentos devem ser passados rapidamente, sem a intenção de atingir o adversário. Eventuais colisões podem acontecer, devido à rapidez e imprevisibilidade dos movimentos, mas a ideia é mostrar uma grande quantidade de movimentos, um encaixado no outro, o que se diferencia do estilo de jogo mais associado com a capoeira Regional, onde apesar da rapidez dos movimentos, os capoeiristas se posicionam mais distantemente entre si.

Apesar destas especificidades do “Adeus, adeus” dos grupos abordados nesta pesquisa, a modalidade é bastante comum nos mais variados grupos de capoeira. No caso de um dos membros da ECAR ou AFD estar numa roda em outro grupo, outras *affordances* entram em cena. O jogo de compra no momento do “Adeus, adeus” aforda para os capoeiristas mais experientes o perigo em, pelo menos, dois sentidos. Primeiramente, devido ao próprio ritmo acelerado somado com o provável desconhecimento sobre o adversário, que pode ter outros fundamentos ou realizar movimentos inconsequentes. Pude observar como a maioria dos desacertos que acabam com um capoeirista machucado ocorrem neste final das rodas. Um segundo aspecto perigoso é o fato de que já não é mais a roda quem determina as duplas, portanto, um capoeirista pode mais facilmente escolher com quem vai jogar e isso permite que se

compre o jogo justamente com a intensão de “derrotar” um oponente específico. Uma memória socializada no AFD é a história de mestre João Pequeno, que certa vez tomou vários golpes de um capoeirista em uma roda. O velho mestre teria desejado uma vingança para a qual só teve oportunidade 20 anos depois. O capoeirista teria saído desnordeado da roda, sem entender o motivo dos golpes que recebeu. Talvez nem lembrasse da mágoa que seus atos passados geraram na sua dupla de jogo. Da mesma forma, é possível que um capoeirista queira “acertas as contas” de algo ocorrido naquela mesma roda, como por exemplo se o outro tiver acertado um colega seu ou se ele julgar que o outro cometeu algum abuso com um capoeirista menos experiente momentos antes.

O conteúdo textual desta etapa do ritual é bastante aberto para a improvisação. O cantador pode escolher as rimas que quiser, enquanto o coro repete a saudação final, “Boa viagem”. É comum que se faça, por exemplo, os agradecimentos aos presentes, e que se diga que cada instrumento, cada pessoa, o espaço, etc. “vão embora”. Os primeiros versos, contudo, costumam contar com uma letra já consagrada e de conteúdo religioso:

Adeus, adeus (pergunta)
Boa viagem (resposta)
Eu já vou-me embora
Boa viagem
Eu já vou com Deus
Boa viagem
Com nossa Senhora
Adeus, adeus, adeus, adeus
Boa viagem
O atabaque vai-se embora
Boa viagem
O pandeiro vai-se embora
Boa viagem
 [...]

O “Adeus, adeus” é encerrado de uma forma bastante única no contexto da ECAR e do AFD. Depois de algumas duplas terem se revezado no centro da roda, o portador do gunga se levanta, se estiver sentado numa cadeira, solicitando com este gesto que os outros instrumentistas façam o mesmo. Então, lentamente, a roda gira em sentido anti-horário. O atabaque e seu instrumentista, que não têm como se deslocar, ficam fixos e todos que passam fazem um giro com o corpo quando passam por ele, não dando as costas para o instrumento. Neste momento, está encerrado o jogo de compra e a dupla se fixa. Depois de algumas voltas completas, quando estão novamente nos seus lugares iniciais, a roda se fecha literalmente, dando passos adiante e deixando apenas um espaço com cerca de um metro para a dupla jogar. No processo, os capoeiristas que estavam ao redor

da roda se amontoam, formando dois ou três círculos concêntricos. Quando a roda fecha desta forma, a bateria dá início à parte musical que finalizará da roda. O tocador do gunga anuncia: “bateria!” e a parte cantada se encerra. Os instrumentos que ao longo de toda a roda mantiveram seus padrões rítmicos sem muitas variações, como o atabaque e o agogô, podem se sentir mais livres para improvisar e tocar uma quantidade maior de notas. Os berimbaus são encorajados a demonstrar variações e a intensidade da bateria aumenta. A modalidade de jogo também deve mudar. Com pouquíssimo espaço, os jogadores devem fazer o “jogo de dentro”, outro tipo sem ataques diretos, mas desta vez buscando explorar acrobacias de chão, movimento como o “sapinho”, “quedas de rim”, “aús de cabeça”, entre outros. Pouco tempo antes do berimbau fazer a chamada final, a roda se abre novamente. Os capoeiristas podem novamente comprar o jogo, se forem rápidos. A última chamada, pode durar diversos segundos, para garantir que todos parem juntos. Com um alto “Iê!”, o tocador do gunga finaliza a roda.

Capítulo 5

A VIDA COTIDIANA

“Capoeira é minha vida
Capoeira é minha paixão
Berimbau é meu instrumento
Angola é minha tradição
Leleleleleô”.

- Canto-corrido de mestre Euzamor

Como mencionei brevemente no capítulo 2, um dos alunos de Fernando, que treinou ao longo de cerca de cinco anos no CV3 da Moradia Estudantil da UNICAMP, passou em um concurso público e foi ser professor em Belo Horizonte. Depois de estabelecido no novo estado, começou a procurar a comunidade da capoeira na cidade e logo descobriu uma roda de rua que reunia praticantes de diversos grupos aos sábados de manhã. Saudoso de nossas rodas e desejoso por continuar seus aprendizados, ele foi conhecer a roda. Assim que acabou o primeiro jogo de capoeira em uma fase totalmente nova para a sua vida, um mestre local perguntou-lhe de canto: “você é aluno daquele alemão angoleiro lá de Campinas?”. Surpreso, meu colega respondeu que sim, que era aluno do contra-mestre Fernando. Então, perguntou como o mestre tinha identificado tão facilmente a sua capoeira. O mestre apenas respondeu: “sua expressão é igualzinha a dele, eu vi ele em você”.

De forma semelhante, frequentando rodas aqui na cidade de Campinas, já fui chamado diversas vezes de “Lemãozinho”, de “cria” ou de “filhote” de contra-mestre Fernando. Um capoeirista amigo de Fernando, aluno do velho mestre Bigo, disse-me uma vez que estava claro no meu jogo de quem eu era aluno e que seu mestre, aluno de mestre Pastinha, contou-lhe que a capoeira era assim antigamente, não era necessário dizer quem era aluno de quem.

A prática da capoeira acarreta, para aqueles que se dedicam durante anos a fio, certas transformações no corpo e na percepção do praticante. Conforme o capoeirista aprende, ocorre um processo de recorporificação. A música participa ativamente do processo, pois não se aprende capoeira sem ter nela uma referência para o corpo e sem aprender a responder às suas demandas, assim como deve-se aprender a tocar e cantar.

Quando comecei a treinar capoeira, lembro-me como me queixava das dores no corpo, que duravam semanas inteiras. As costas, o pescoço, as pernas e os ombros, tudo doía. Depois dos primeiros meses, a dor passou a diminuir, mas até hoje, quando o treino

é pesado, o corpo sente. Lembro-me também que, cerca de um ano após ter começado a treinar mais assiduamente, viajei para o litoral de São Paulo. Fiz uma longa trilha no meio da mata, cerca de três horas de caminhada, e estava chovendo. Em diversos momentos, quando a trilha ficava íngreme e escorregadia, meus pés deslizaram e eu senti o frio na barriga de quem vai cair, mas meu corpo reagia rapidamente e eu conseguia evitar as quedas, parando o movimento no meio. Não tive como não pensar que isso era fruto do meu treinamento e me recordava dos versos de um corrido que se canta nas rodas e treinos de musicalidade: “Escorregar não é cair / É um jeito que o corpo dá”.

Em *Learning Capoeira* (2005), Greg Downey relata uma situação semelhante durante sua imersão nos treinos do núcleo da FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) em Nova Iorque. Certo dia, ao voltar para casa, numa estação de metrô abarrotada de pessoas, quando seu pé ficou preso embaixo de uma pesada placa de metal que cobria um buraco. Downey surpreendeu-se com sua própria calma, conseguindo habilmente desencaixar o pé e evitar uma queda e talvez até mesmo uma fratura do tornozelo. Ele associou sua reação ao fato de passar diversas horas de sua semana fazendo aulas e negativas, caindo e levantando. Para teorizar sobre o ocorrido, Downey recorreu à neuropsicologia, explicando que o labirinto é o responsável pela sensação de queda e que o reflexo vestibular é um dos mais básicos e primeiramente adquiridos no corpo humano, fazendo-nos levantar a cabeça, jogar os braços para frente e mudar de postura para evitar uma queda. A questão é que ele não teve um reflexo vestibular, ou seja, não jogou os braços nem mudou de postura. Se tivesse feito isso, talvez teria se machucado gravemente. Ao contrário, para ele “pareceu óbvio num sentido visceral, que [seu] pé tinha que voltar pelo mesmo caminho que veio para soltar o sapato e a sensação foi tão imediata como quando pegamos um copo prestes a cair” (2005:37, tradução nossa). O autor atribuiu a este reflexo as finas transformações que vinha percebendo em seu corpo, a partir da prática de capoeira.

Downey elaborou, então, que, mesmo que não percebamos, nossos corpos estão constantemente engajados em longos projetos de auto-refinamento, seja através da alimentação, de posturas, de estados emocionais persistentes ou de uma vasta gama de práticas. Se o corpo está se transformando e este corpo, como diria Gibson, é um sistema perceptivo todo integrado, então a percepção também se transformará. A percepção, apesar de estar localizada no corpo, não é biologicamente determinada, muito menos é universal ou natural. Pelo contrário, o que a reconfigura é a própria experiência perceptiva

deste corpo no mundo, aprendendo e reaprendendo a se movimentar e perceber o que está ao seu redor.

Nesse sentido, Downey traz ainda uma outra história, uma experiência relatada pelo antropólogo Ordep Serra (1988), sobre quando começou a frequentar o CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola) de mestre Pastinha em meados da década de 1960. Assim como hoje em dia no AFD, um dos treinos oferecidos na academia de Pastinha naquela época consistia em uma roda de alunos correndo em círculos. O mestre se posicionava no meio e, de repente, desferia ataques, seja com o corpo ou com um pedaço de pau, que os alunos deveriam pular ou esquivar sem parar de correr. Serra já tinha observado de longe alguns destes treinos, mas quando disse a Pastinha que queria começar a treinar, este teria solicitado que, ao invés de correr pelo salão, que ele simplesmente andasse em círculos. O mestre ficou sentado em seu banco, observando com um sutil sorriso no rosto. Depois pediu a Serra que parasse e perguntou: “Quantos anos você tem, meu filho?”. Serra respondeu: “Dezoito”. Pastinha, então, teria dito: “Isso é bom. Já está na hora de você aprender a andar”.

O relato de Serra evidencia o impacto que os processos de recorporificação vividos nos ambientes da capoeira podem ter na vida cotidiana dos capoeiristas, incluindo os movimentos mais elementares, como a própria forma de caminhar. Parte importante do que se aprende para se tornar um capoeirista, portanto, está fora dos limites dos treinos e das rodas, pois são aprendizados incorporados que acompanharão o aluno onde quer que vá e no que quer que faça. No enfoque que dei ao longo deste trabalho, busquei demonstrar como esta reconfiguração do corpo está profundamente inter-relacionada com práticas musicais. Não é à toa, portanto, que Downey afirma que os movimentos mais rotineiros do capoeirista são cobertos por um “profundo ritmo” desenvolvido no treinamento.

Neste capítulo final, concluirei de forma sucinta apresentando algumas noções sobre como a prática, as memórias e os aprendizados perceptivos que abordei até aqui tomam parte na vida cotidiana dos capoeiristas do AFD. Com “vida cotidiana”, remeto a outras esferas da vida, circunstâncias fora dos ambientes das rodas e treinos. Para tanto, vou recorrer a trechos das entrevistas que realizei para esta pesquisa, assim como às teorias que apresentei anteriormente. Vejamos o que alguns dos meus colegas de treino me disseram:

Capoeirista 1: É uma prática muito complexa, realmente envolve muita coisa... É uma tensão que a gente pode colocar sobre a nossa vida, como se a gente usasse a capoeira como uma lupa. Então vou usar essa lupa para enxergar a minha vida e transformar ela de acordo com isso. Ela vai envolver todos os campos, o físico, emocional, mental, então acho que ela tem recurso e está contida nela uma possibilidade infinita de relações que engrandecem a gente, é realmente uma escola. A gente sabe que tem várias escolas, mas ela é uma escola, não importa a camisa que você veste. [...] Pra mim a concretização dessa vida, que é a capoeira, é quando o capoeirista conversa. Quando ele escuta a música e corresponde a música, corresponde a companheira de jogo, a reverberação da roda [...].

Capoeirista 2: A capoeira trouxe muita coisa pra minha vida. Poxa, eu aprendi a fazer berimbau e caxixi. Até mesmo aprender a cantar eu aprendi. E não foi nada fácil (risos). Eu achava que eu nunca ia conseguir cantar alto, cantar pra fora. Mas, além disso tudo, a capoeira dá pra gente um olhar. Um ângulo diferente de ver as coisas. Tanto por a gente ficar de ponta cabeça (risos) e ver as coisas literalmente de outro ângulo. Os princípios e fundamentos dela, dá para pegar e olhar para a vida e aí você vai ver a vida por um outro ângulo.

Nestas falas, surgem as ideias da capoeira como uma lupa ou como um ângulo para enxergar diversos aspectos da vida cotidiana. Em *Ring of Liberation* (1992), Lewis teoriza sobre a capoeira com uma imagem semelhante, dizendo que a roda é uma moldura (*frame*) através da qual os eventos que ocorrem ali dentro devem ser interpretados. A palavra *frame* no original também traz o sentido de estrutura, mas denota definitivamente algo do campo do visual, como uma forma de enxergar ou enquadrar certos acontecimentos. Citando Huizinga (1955), Lewis afirma que, ao estabelecerem uma moldura (*frame*) ou estrutura (*framework*) para o jogo, os capoeiristas não estão apenas definindo um contexto, mas estabelecendo dois: o que está “dentro” do jogo e o que está “fora”. Assim, “o estabelecimento da roda de capoeira não emoldura apenas o espaço do jogo, mas também o espaço do ‘não-jogo’: o mundo social em geral, com o qual o mundo da capoeira pode e deve ser comparado e contrastado” (LEWIS, 1992:193, tradução nossa). Lewis argumenta que isso se torna explícito pela música e pelos versos da capoeira. Antes de entrar na roda, na louvação, os angoleiros cantam “Iê, volta do mundo”, “Iê, que o mundo deu”, “Iê, que o mundo dá”. O autor cita outro verso amplamente usado no AFD, “Iê, pelo mundo a fora”. Todos esses versos aludem a relação entre um “mundo de dentro” e um “mundo de fora” que estão em constante modificação e inter-relação. No ritual, os presentes repetem esses versos na estrutura característica de pergunta e resposta, evidenciando o sentido comunitário e compartilhado do que é dito.

No sentido dessas relações entre diferentes mundos, vale mencionar o conceito de “pequena roda” e “grande roda”, utilizados como categoria nativa pelos capoeiristas e teorizados pela mestra Janja (Rosângela Araújo), doutora em Educação pela USP e autora de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Para ela,

A Roda de capoeira é considerada o espaço para onde todas as ações se encaminham. Entre os angoleiros, é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber. É o local de constantes avaliações sobre como cada indivíduo exercita nesta - Pequena Roda - seu entendimento e posicionamento sobre *as coisas da vida* - Grande Roda - mas, sobretudo, da exposição de valores que cada mestre adota para realizar a iniciação de seus discípulos (ARAÚJO, 2004:25) [grifos da autora].

Araújo traz outro importante fator para refletir sobre as relações entre a capoeira e a vida cotidiana: o aspecto sagrado. Lewis argumenta que, para muitos teóricos dos jogos, é um “aspecto essencial” presente nos mais diversos tipos de jogos, pois compõe a moldura ou o microcosmo onde certas regras se aplicam e certas interações são esperadas. Nas entrevistas, muitos camaradas trouxeram uma participação sagrada da capoeira em suas vidas.

Capoeirista 3: A capoeira dá uma boa preenchida numas lacunas da minha vida. Eu associo ela com a ideia da religião, da religiosidade, da espiritualidade. Mas ela também fortalece fisicamente e emocionalmente. Tem a questão social. O Alemão sempre falou... “A capoeira é uma máquina de fazer amigos”. Por exemplo, esse ano eu entrei duas vezes dentro de uma máquina de ressonância magnética. Eu sou claustrofóbico, mano, foi terrível. Mas a capoeira me incentiva a cuidar do corpo, porque eu quero jogar. É por isso que eu acho que parece uma religião, tem a ver com a vontade de viver... ou de não morrer [risos].

Capoeirista 4: [...] para mim a capoeira é um trabalho, uma responsabilidade e uma maneira de eu trabalhar minha espiritualidade. É coisa que eu decidi que eu não vou rejeitar e hoje faz parte da minha vida. Aonde eu vou, aonde eu estou eu penso isso. Eu ajo assim, minhas atitudes e minhas formas de pensar são assim. Ela tem muito a somar, ela tá na minha vida. Ela é eu, eu sou também isso. Eu sou. Eu sou um capoeirista. Então, como que ela interfere? É todo momento! De maneira positiva... As músicas, as próprias músicas trazem muitos ensinamentos pra vida toda, no cotidiano, no trabalho, nas relações pessoais [...]

Nas falas destes capoeiristas, vemos como a capoeira pode ter para as pessoas um sentido quase total, relacionando-se com qualquer aspecto da vida, ao passo que aparecem as palavras “religião” e “espiritualidade”. Extravasando sua circunscrição localizada na roda e no treino, a experiência da capoeira parece oferecer seus sentidos e sensações para várias dimensões da vida dos praticantes. Isso remete ao fato de que são experiências que “encantam” a vida dos capoeiristas. Este tipo de “encantamento” foi conceitualizado por Suzel Reily em seu trabalho com as Folias de Reis do Sudeste do Brasil (2002). A autora explica que o conceito de encantamento foi introduzido na teoria social por Max Weber, que o concebia como um paradigma afetivo e significativo da vida social, substituído pelo racionalismo moderno que deixou o mundo mais frio e sem sentido. Para Weber, o campo

encantado das religiões é capaz de oferecer experiências diretas com uma certa ordem moral que dota o mundo de seus praticantes de sentido e acolhimento. Reily segue nesta linha para afirmar que a principal força dos rituais orquestrados musicalmente é promover, através de um fazer musical comunitário, a experiência de um mundo social ideal e moralmente fundamentado. Este tipo de experiência pode implicar em profundas transformações na vida dos participantes. Como vimos, apesar de não se tratar de uma religião, a capoeira é vivida por muitos praticantes como algo do campo religioso. Isso ressoa com a ideia de que o encantamento não está restrito apenas aos contextos religiosos. Qualquer prática que promova intensa sociabilidade e intersubjetividade através de um fazer musical pode “encantar a existência de uma realidade alternativa” (REILY, 2002:15).

Mas, para que o ritual ou a performance da capoeira ocorra, é preciso que os capoeiristas saibam reagir e interagir com a música de variadas formas e isso implica na aquisição de diversas habilidades que vão transformando as possibilidades perceptivas dos capoeiras, assim como transformam e aumentam as *affordances* do fazer musical. No caso da capoeira, a dimensão do engajamento e da transformação do corpo ganham destaque, visto que a percepção está na relação do corpo com o lugar onde está inserido e com as tarefas que deve executar. É uma experiência de encantamento que envolve, para além de fazeres musicais e memórias, um processo de constante recorporificação.

A prática e a escuta musical participam integralmente do processo, tanto no desenvolvimento das habilidades físicas e perceptivas quanto dos muitos significados e “ângulos” para enxergar a vida cotidiana, mostrando como as duas coisas não são separáveis. As percepções, as memórias, as habilidades, os valores e as práticas musicais que os capoeiras compartilham estão profundamente inter-relacionados. Mas isso não quer dizer que aprender a capoeira seja aderir a um “pacote” de formas de perceber, agir e pensar. Pelo contrário, como Ingold comenta sobre o trabalho de Downey, trata-se de um “processo de desenvolvimento” (*developmental process*) no qual um organismo humano se transforma tanto no sentido fisiológico quanto neurológico e psicológico, “dentro e através dos movimentos que contém e das posturas que suporta” (INGOLD, 2011:309). Ou seja, cada corpo terá sua própria forma de achar soluções para os desafios colocados pelo treinamento e pela prática da capoeira, de forma que o processo de recorporificação será sempre único para cada indivíduo e inter-relacionado com sentidos e memórias igualmente únicos.

Contudo, apesar de não haver um pacote fechado ou um corpo pré-concebido que se visa, existem práticas do corpo associadas a memórias que possuem maior ou menor grau de presença em qualquer grupo de capoeira. O fato de existirem memórias canônicas, regionais e de grupo faz com que existam temáticas e corporificações difundidas por toda a comunidade da capoeira, mesmo que para cada grupo e capoeirista se manifestem de uma forma específica. Vejamos a fala de mais dois membros do AFD sobre esta questão:

Capoeirista 5: A capoeira abre um leque na história. Não importa se você é preto, branco, japonês... Cada um tem sua história. Mas sabendo da história, você compra a briga, você sente a dor... Claro que não é a mesma coisa de quem está sentindo na pele, mas a indignação vem. Você se sensibiliza com o outro e a capoeira traz isso. Ela mostra o que foi a história através da música, das conversas também, das pesquisas que nem essa que você está fazendo. Você enxerga o contexto que você vive, de Brasil, de mundo. Isso mudou muito na minha vida, você se sente parte [...] A capoeira é o que realmente traz orgulho de ser brasileiro, porque fora da capoeira, eu vou te contar [...] A música traz muitas reflexões, têm muitas coisas por trás das letras. Se você procura você acha o verdadeiro significado e eu gosto disso. A música sempre toca meu coração e a música da capoeira mais ainda, porque remete a minha vida, ao que eu acredito e a minha história como brasileiro.

Capoeirista 6: A música, essa coisa de lutar com uma outra pessoa sem encostar nela. Se a gente trouxe isso para nossa vida, a gente consegue refletir isso em muitas coisas. [...] Pra mim, que não tenho muito entendimento de música, quando eu comecei a ouvir eu vi que tem umas que você ouve a letra e você realmente fala “nossa, isso tem um significado por trás”. Principalmente no que se fala na questão dos negros, porque ela veio dos escravos. Aí você consegue refletir vários assuntos [...] Eu vi inserido aqui dentro da capoeira aqui em Campinas todo o tipo de pessoa. Como diz a música, “capoeira é pra homem, menino e mulher” ou pra qualquer um que queira participar. É um lugar acolhedor.

Na capoeira, os processos de transformação da percepção, de compartilhamento de visões de mundo, de recorporificações e da aquisição de uma série de habilidades contam com a participação ativa do musicar. Todos esses processos estão inter-relacionados e podem tornar a capoeira um aspecto fundamental da vida cotidiana de seus participantes. Uma das frases dos capoeiristas entrevistados transcrita acima diz: “Ela [a capoeira] é eu, eu sou também isso. Eu sou. Eu sou um capoeirista”.

Fazendo uma discussão sobre a obra de Gibson e Merleau-Ponty, Ingold (2000:243) escreveu que quando olhamos para as coisas, não podemos nos separar delas e que, na verdade, é o olhar que nos situa entre elas, em vez de nos apartar. Merleau-Ponty escreveu: “quando olho para o céu, sou o céu”. Devemos lembrar que o olhar acontece a partir do engajamento do corpo como um todo perceptivo. Olhar, portanto, é ouvir e sentir também. Gibson desenvolveu as *affordances* numa teoria sobre observador e observado, distinguindo estas duas instâncias. A fala do capoeirista sugere como os

limites podem não ser tão claros, apesar de que observar as *affordances* envolvidas no processo possam nos mostrar como ocorre a transformação. Depois de se envolver intensamente com uma prática perceptiva como a capoeira, o capoeirista transforma não só sua forma de perceber e sentir, como também de ser no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Metafísica*. In: **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi, Ivone Benedetti. São Paulo: Mantins Fontes, 2007.

ABREU E SILVA, Danilo de. **Repassando o passado**: divulgação e produção de saberes na Escola de Capoeira Angola Resistência. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ACUNA, Jorge M. H. **Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais**: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Maestrias de Mestre Pastinha**: um intelectual da cidade gingada. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. The berimbau's social ginga: notes towards a comprehension of agency in capoeira. Em **Sociologia e Antropologia**. V. 6.2. p. 383-405. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

ALLEN, Aaron S.; DAWE, Kevin. **Current Directions in Ecomusicology: Music, Nature, Environment**. New York: Routledge, 2016.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição**: tradição e educação entre angoleiros baianos (anos 80-90). Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1999.

_____. **Iê, viva meu mestre**: a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art**. London: Routledge, 2005.

BAILY, John. Music performance, motor structure, and cognitive models. In: **European studies in ethnomusicology: Historical developments and recent trends**, p. 142–158, M. P. Baumann (ed.). Wilhelmshaven (Deutschland): Floian Noetzel Verlag, 1992.

BARROS DE CASTRO, Maurício. **Na roda do mundo**: mestre João Grande entre a Bahia e Nova York. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARTHES, Roland. The Grain of the Voice. *In: Image – Music – Text*, p. 179-89. Stephen Heath (org.). London: Fontana Press, 1977.

BARZ, G. F.; COOLEY, T. J. (orgs.). **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. (2^a ed.) New York: Oxford University Press, 2008.

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. London: Granada, 1972.

BENAJAMIN, Walter. Surrealism: the last snapshot of the European intelligentsia. *In: Reflections*, p. 177-192. DEMETZ, P.; JEPHCOTT, E. (orgs.). New York: Schocken Books, 1978.

BERNSTEIN, Nicolai. On dexterity and its development. *In: Dexterity and its development*. LATASH, M.; TURVEY, M. T. (orgs.). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

BERTHO, Renan Moretti. **Academia do choro: performance e fazer musical na roda**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

BÉZENAC, Christophe de.; WINDSOR, Luke. Music and Affordances. *In: Musisæ Scientiæ* 16(1), p. 102-120. Sage Publications, 2012.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *In: Cadernos de campo* 16, p. 201-218. São Paulo: PPGAS-USP, 2007

_____. The biology of music-making. *In: Ethnomusicology: an Introduction*. MYERS, Helen (ed.). London: Macmillan, 1992.

_____. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a theory of practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BRETAS, Marcos Luiz. O império da navalha e da rasteira: a República e os capoeiras. *In: Revista de Estudos Afro-Asiáticos* n. 20, p. 239-256. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Cândido Mendes, 1991.

CLARK, Andy. **Being There: putting brain, body and the World together again**. Cambridge: MIT Press, 1997.

CLARKE, Eric F. **Ways of Listening: an Ecological approach to the perception of musical meaning**. New York: Oxford University Press, 2005.

CLAYTON, Martin.; SAGER, Rebecca.; WILL, Udo. In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology”. *In: ESEM CounterPoint* Vol. 1, 2014.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Editora Celta, 1999.

COUTINHO, Daniel (Mestre Noronha). **O ABC da capoeira angola**: os manuscritos do Mestre Noronha/Daniel Noronha. Frederico José de Abreu (org.). Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.

CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da. **Capoeiras e valentões na história de São Paulo (1830-1930)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DELEUZE, Giles.; GUATARRI, Félix. **A thousand plateaus: capitalism and schizopherina**. Tradução Brian Massumi. London: Continuum, 2004.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DIAZ, Juan Diego; ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig; BEYER, Gregory. Arching over the Atlantic: exploring links between Brazilian and Angolan musical bows. *In: Ethnomusicology*, Verão 2021, Vol. 65, No. 2. p. 286-323. Illinois: University of Illinois Press, 2021.

DOWNEY, Greg. **Learning Capoeira**: lessons in cunning from afro-brazilian art. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. Listening to Capoeira: phenomenology, embodiment, and the materiality of music. *In: Ethnomusicology* 46(3), p. 287-509. Illinois: University of Illinois Press, 2002.

DUNSBY, Jonathan. Roland Barthes and the Grain of Panzéra’s Voice. *In: Journal of the Royal Musical Association* 131(1), p. 113-132. Taylor & Francis, 2009.

FONSECA, Vivian L. A capoeira contemporânea: antigas questões, novos desafios. *In: Recorde: Revista de História do Esporte* Volume 1(1). Rio de Janeiro, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Language, Counter-memory, Practice**: Selected Essays and Interviews. BOUCHARD, Donald F. (ed.). Ithaca: Cornell University Press, 1980.

FRIGERIO, Alejandro. Capoeira: de a arte negra a esporte branco. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais* n. 10, Volume 4. São Paulo, 1989.

GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston: Houghton Mifflin Print, 1979.

_____. **The Senses Considered as Perceptual Systems**. Boston: Houghton Mifflin Print, 1966.

GIESBRECHT, Érica. Sambahs de Bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social. *In: Proa: Revista de Antropologia e Arte* v. 3. Campinas, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora (Coleção Argonautas), 2020.

GRINT, Keith.; WOOLGAR, Steve. Configuring the user: inventing new technologies. *In: The machine at work: Technology, Work and Organization*, p. 65-94. Oxford, Cambridge and Malden: Polity Press, 1997.

HEAD, Scott; GRAVINA, Heloisa. Blackness in movement: identifying with capoeira Angola in and out of Brazil. *In: African and Black Diaspora: an international journal*, Volume 5(2), p. 194-210. Routledge, 2012.

HIKIJ, Rose Satiko G. Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência Intersubjetiva. *In: Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. BARBOSA, A., CUNHA, E.T., HIKIJ, R.S.G. (orgs.). Campinas: Editora Papirus, 2009.

HOBSBAWN, Eric. “Introdução: A Invenção das Tradições”. *In: A Invenção das Tradições*, p. 9-24. HOBSBAWN, Eric., RANGER, Terence (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

HOCKEY, Jenny.; FORSEY, Martin. Ethnography is not participant observation: reflections on the interview as participatory qualitative research. *In: The interview: an ethnographic approach*, p. 69-87. New York: Jonathan Skinner, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: A study of the play-element in culture**. Boston: The Beacon Press, 1955.

PATSIAOURA, Evanthia.; REILY, Suzel A. Ethnomusicology. *In: SAGE Research Methods*. Londron: Sage Publications, 2019.

PIRES, Antônio C. S. P. **A capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890 – 1937)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

_____. **Movimentos da cultura afro-brasileira:** a formação história da capoeira contemporânea 1890 – 1950. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment:** essays in livelihood, dwelling and skill. London and New York: Routledge, 2000.

_____. Pare, olhe, escute! – um prefácio. *In: Ponto Urbe* 3. 2008

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção. *In: Educação* v.33. Porto Alegre, 2010.

_____. Making, Growing, Learning: two lectures presented at UFMG, Belo Horizonte, October, 2011. *In: Educação em Revista* v.29, n.03, p.297-324. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

_____. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da Antropologia. *In: Educação* v.39. Porto Alegre, 2016.

_____. **Estar Vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

JAMES, William. **Psychology:** briefer course. New York: Henry Holt and Co., 1892.

KOETTING, James. Analysis and notation of west african drum ensemble music. *In: Selected Reports* 1 (3): 115-147. Los Angeles: California University, 1970.

KUBIK, Gérrhard. **Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil.** Diasporic Africa Press, 2014.

_____. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil:** A Study of African Cultural Extension Overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

LATOUR, Bruno. Where are the missing masses? A sociology of a few mundane srtefacts”. *In: Shaping Technology/Building Society:* Studies in Sociotechnical Change 225–58. BIJIKER, W. E. & LAW, J. (orgs.). Cambridge: MIT Press, 1991.

LEAL, Luís Augusto Pinheiro. **A política da capoeiragem:** história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará Republicano (1888-1906). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), 2008.

LEWIS, Lowell. **Ring of Liberation:** deceptive discourse in brazilian capoeira. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LUSSAC, Ricardo M. P.; TUBINO, Manoel J. G. A História e Trajetória de um Patrimônio do Brasil. *In: Revista da Educação Física* vol. 20, n. 01, p. 07-16. Maringá, 2009.

MARCHESE, Mariana de Toledo. “**A roda em rede**: as transformações culturais da capoeira nos ambientes midiáticos digitais”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Escola de Comunicações e Artes. USP: São Paulo, 2012.

MARINI, Marisol. **Corpos biônicos e órgãos intercambiáveis**: a produção de saberes e práticas sobre corações não-humanos. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MASSEY, Doreen. Questions of locality. *In: Geography* vol. 78, n. 2 (April), p. 142-149. United Kingdom: Geographical Association, 1993.

MERENCIO, Fabiana Terhaag. A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas: a inserção de elementos não animados na teoria social. *In: Cadernos do LEPAARQ – textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio*. v. X, n. 20. Pelotas: Editora da UFPEL, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MOTEN, Fred. A Resistência do Objeto: o grito de Tia Hester. *In: Revista Eco-Pós*, s. 1, v. 23, n. 1, p. 14–43: Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2020

OLIVEIRA, Josivaldo P.; LEAL, Luiz A. P. **Capoeira, identidade e gênero**: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), 2009.

PASTINHA, Vicente Ferreira de [Mestre Pastinha]. **Capoeira Angola por Mestre Pastinha**. 3ª ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PINTO, Tiago de O. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *In: Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*, n. 22-23, p. 87-109. Publicação online, 2004.

_____. **Capoeira, samba, candomblé**. Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

REALE, G.; ANTISERI, D. II. Edmund Husserl. *In: História da Filosofia 6: De Nietzsche à Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

REILY, Suzel Ana. **Voices of the Magi**: enchanted visions in southeast brazil. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.

_____. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. *In: Debates* 12, p. 35-53. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

_____. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *In: Música e Cultura* vol. 9, 2014.

REILY, Suzel A.; PATSIAOURA, Evanthia. Ethnomusicology. *In: SAGE Research Methods*. London: Routledge, 2019.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. **Negros e brancos no jogo da capoeira**: a reinvenção da tradição. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

RODRIGUES, Clara Tomie Yamasaki; DO NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Capoeira Angola e o berimbau afinado”. *In: Anais eletrônicos do XXIX Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros**: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1990.

SANDERS, John T. Affordances: an ecological approach to first philosophy”. *In: Perspectives on Embodiment: the intersections of nature and culture*. WEISS, Gail; HABER, Honi. (orgs.). New York and London: Routledge, 1999.

_____. An Ontology of Affordances. *In: Ecological Psychology* 9 (1), p.97-112. Publicação online, 1997.

SCHAFFER, Kay. O berimbau-de-barriga e seus toques em **Monografias Folclóricas 2.**: Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Folclore – Funarte, 1977.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *In: Cadernos de Campo*, [S. l.], v. 17, n. 17, p. 237-260. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Por que cantam os Kĩsêdjê**. Tradução Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; MIRADA, Elderson Melo. A presença do riso na Capoeira Angola. *In: Urdimento*, v. 2, n. 38. Florianópolis: UDESC, 2020.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SPERBER, Dan. Anthropology and Psychology: towards an epidemiology of representations. *In*: **Man** 20:1, p. 73-89. Publicação online, 1985.

STABELINI, Julio C. **O Skate na Prática**: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia. UFSC: Florianópolis, 2016.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. *In*: **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. BARZ, G. F., & COOLEY, T. J. (orgs.). New York: Oxford University Press, 2008.

_____. Ethnomusicology as the study of people making music. *In*: **Annual conference of the northwest chapter of the society for ethnomusicology**. Hartford, 1989.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

_____. Signs of Imagination, Identity and Experience: A peircian semiotic theory for music". *In*: **Ethnomusicology**, vol. 43, n.º. 2, p. 221-255. Publicação online, 1999.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Mana**, v. 7, n. 2, p. 133-140. Rio de Janeiro, 2001.

WILLIS, Paul. **Profane Culture**. London: University of Chicago Press, 1978.

WINDSOR, Luke. An ecological approach to semiotics. *In*: **Journal for the Theory of Social Behaviour** 34:2, p. 179-198. Publicação online, 2004.

ZONZON, Christine. Habilidades Perceptivas e Cultura: a capoeira como modo de ver e ser. *In*: **A Cor das Letras**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 153–170. Feira de Santana, 2017.